8 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous

Revue publiée sous l'égide de
la Société Française d'Analyse Musicale

3 PRÉSENTATION – *INTRODUCTION*

MUSIQUE ET MOUVEMENT – *MUSIC AND MOVEMENT*

7 PHÉNOMÉNOLOGIE DU MOUVEMENT MUSICAL — RAYMOND COURT

17 ÉLÉMENTS D'ANALYSE DU MOUVEMENT MUSICAL — BERNARD VECCHIONE

24 LE MOUVEMENT COMME VALEUR DU LANGAGE MUSICAL — LAURENT CUNIOT

27 MODERNITÉ DE CHOPIN : LA DYNAMIQUE ET LE TIMBRE COMME ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE LA FORME — CHRISTINE PROST

31 L'APPAREIL CINÉTIQUE DANS L'ŒUVRE INSTRUMENTALE D'HONEGGER — PIERRE-ALBERT CASTANET

36 MOUVEMENT ET RÉPÉTITION DANS LA MUSIQUE AMÉRICAINE DES ANNÉES 1960-1980 — OLIVIER DELAIGUE

HORS THÈME – *OTHER CONTRIBUTIONS*

40 ANALYSE D'UN MÉLISME GRÉGORIEN ET DE SON INTERPRÉTATION — JEAN JEANNETEAU

49 A LA RECHERCHE D'UN ART TOTAL : MUSIQUE ET ALCHIMIE CHEZ MICHAEL MAÏER — MANFRED KELKEL

56 LA PERCUSSION DANS LA MUSIQUE D'OHANA : RACINES, ÉCRITURE ET PRINCIPES DE COMPOSITION – *Entretien* — MAURICE OHANA

ANALYSE APPLIQUÉE – *APPLIED ANALYSIS*

59 *DUFAY ET COMPÈRE* – LES MESSES SE LA FACE AY PALE ET ALLES REGRETS : LA RECHERCHE D'UNE UNITÉ DE FORME ET D'ÉCRITURE — FRANÇOIS LABATUT

64 *LISZT* – LA SONATE EN SI MINEUR : UNE STRATÉGIE NARRATIVE COMPLEXE — MÁRTA GRABÓCZ

RUBRIQUE PRATIQUE – *PRACTICAL SECTION*

71 CYCLES DE PERFECTIONNEMENT ET MOTIVATION DES PROFESSEURS — OTMAR SCHIESSL

76 LISTE DES SOMMAIRES DES NUMÉROS PARUS Nos 1 À 8

78 INDEX DES MATIÈRES PRINCIPALES Nos 1 À 8

LISTE DES AUTEURS DES ARTICLES Nos 1 À 8

INDEX DES AUTEURS ET COMPOSITEURS ANALYSÉS Nos 1 À 8

Revue trimestrielle — Juin 1987

ISNN n° 0295-3722

La Revue ANALYSE MUSICALE a été lancée
sous le parrainage et avec le concours
du **Crédit Lyonnais,** auquel sont venus s'associer
le **Groupe des Assurances Nationales**
et la **Fondation Total pour la Musique**

la Revue a reçu le soutien du
Centre National des Lettres

ANALYSE MUSICALE - Revue publiée par l'A.D.A.M. sous l'égide de la Société Française d'Analyse Musicale. Adresse : c/o SFAF - 11, rue Saint-Augustin - 75002 PARIS - Tél. : 42.61.90.79.

Comité de Gestion : *M. Pierre-Marie Sgard,* Directeur de la Publication – *M. André Guilmard,* Finances – *M. Jacques de Piedoue,* Développement – *Mme Françoise Richard,* Secrétariat administratif et commercial.

Comité de Rédaction : *Mlle Françoise Andrieux, M. Simha Aron, M. Jean-Pierre Bartoli, M. François Delalande, M. Gérard Ganvert, M. Daniel Matoré, M. Alain Poirier, M. Pierre-Marie Sgard.*

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ANALYSE MUSICALE : Siège social : 4, rue Chalgrin - 75116 PARIS.

Inscription à la C.P.P.P. : n° 67.383 en date du 14/11/1985.

Dessin de Braque : autorisation de reproduction A.D.A.G.P. n° 2136 en date du 15/10/1985.

Tarif normal (entre parenthèses : tarif spécial de lancement n° 1 à 4) :

abonnement annuel France :	225 F TTC (185 F TTC)	abonnement annuel Étranger :	280 FF (220 FF)
le numéro France :	70 F TTC (60 F TTC)	le numéro Étranger :	90 FF (70 FF)

Supplément Avion/Étranger (abonnement 4 numéros)

Afrique francophone	40 FF
Amérique et autres pays d'Afrique	75 FF
Extrême-Orient	100 FF

Tarif réduit (entre parenthèses : tarif spécial de lancement n° 1 à 4) :

abonnements groupés (5 abonnements et plus), membre de la S.F.A.M. : l'abonnement 180 F TTC (150 F TTC)

Tarifs spéciaux pour vente en nombre d'un même numéro : nous consulter.

La revue Analyse Musicale bénéficie de l'aimable hospitalité
de la Société Française d'Analyse Financière (SFAF)
à l'adresse de son siège social, 11, rue Saint-Augustin, 75002 Paris

Toute reproduction, même partielle et par quelque procédé que ce soit, du contenu de la présente Revue est interdite, selon la loi du 11 mars 1957, sans l'autorisation écrite préalable du Directeur de la Publication. Cette autorisation spécifique et préalable suppose en tout état de cause que la source du texte reproduit soit mentionnée.

Imprimerie Alençonnaise, 61002 Alençon
Printed in France

Reg 5
3€

WHO'S WHO ?

La REVUE ANALYSE MUSICALE a été créée pour aider concrètement tous ceux qui sont engagés dans des études musicales ou les métiers de la musique, pour présenter les méthodes et les outils d'analyse et de connaissance musicale actuellement disponibles, pour favoriser un dialogue constructif entre créateurs, chercheurs, praticiens et techniciens de la musique en matière d'expérience musicale. De périodicité trimestrielle, la Revue centre son intérêt sur l'analyse musicale au sens large ; chaque numéro comprend plusieurs articles groupés autour d'un thème, ainsi que d'autres articles sans lien thématique et une rubrique consacrée aux aspects pratiques de l'analyse et des activités musicales.

★ ★ ★

L'ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT DE L'ANALYSE MUSICALE est une association sans but lucratif de la loi du 1er juillet 1901 qui a pour objet de contribuer au développement et à la promotion de l'analyse musicale, tant sur le plan de la recherche et des études que sur celui de ses applications multiples à la création, à la pratique, à l'enseignement ou à la diffusion de la musique, et cela par tous les moyens utiles à cette fin tels que organisation de congrès et séminaires, dispense de cours de formation, édition de publications. L'Association assume en particulier la gestion de la revue Analyse Musicale.

★ ★ ★ ★

La SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ANALYSE MUSICALE est une association professionnelle qui regroupe en France les spécialistes de l'analyse musicale en vue de resserrer les liens de confraternité qui doivent exister entre les praticiens d'une même discipline, de développer les relations entre eux et tous ceux qui utilisent les fruits de leurs travaux, en vue aussi de veiller à la qualification de ses membres et de contribuer au progrès de leur discipline. La Société apporte notamment sa caution scientifique à la revue Analyse Musicale.

★ ★ ★ ★ ★

La FONDATION TOTAL POUR LA MUSIQUE *intervient dans le domaine des musiques occidentales dites classiques, du Moyen Age à nos jours. Ses objectifs essentiels sont de soutenir les meilleurs musiciens (compositeurs, chefs d'orchestre, instrumentistes, chanteurs) et ensembles instrumentaux et vocaux français, et d'aider parmi eux plus particulièrement les jeunes ; de contribuer à l'accroissement du patrimoine musical français par des commandes, et à l'amélioration de la connaissance et de la diffusion de la musique française, depuis le grégorien jusqu'aux œuvres contemporaines. La Fondation Total pour la Musique veut ainsi contribuer au rayonnement international de l'activité musicale de la France. C'est dans cet esprit qu'elle a décidé de participer au développement de la nouvelle revue Analyse Musicale, qui répond à un besoin ancien, et aujourd'hui incontestable. La Fondation Total pour la Musique s'associe ainsi à une publication qui devrait devenir un élément marquant dans la vie musicale française.*

WHO'S WHO?

"ANALYSE MUSICALE" REVIEW has been created as a practical aid to all those studying or with careers in music, in order to present the methods and tools of music analysis currently available and also to stimulate constructive discussion among composers, researchers, instrumentalists and music technicians. The Review is a quarterly, and focuses its attention on musical analysis in the widest sense of the term, each number being composed of several articles on a theme, seconded by other articles outside of the theme. There is also a section devoted to the practical aspects of analysis and other musical activities.

★★★★

THE ASSOCIATION FOR THE DEVELOPMENT OF MUSICAL ANALYSIS is a non-profitmaking association established in accordance with the provisions of the French law of July 1901. It sets out to promote the development of musical analysis, not only in research and studies, but also in the multiple applications in composition, practice, teaching and encouraging interest in music, whether by organising conferences and seminars, providing courses or by publishing. The Association has taken responsibility for the management of the review 'Analyse Musicale'.

★★★★

THE FRENCH SOCIETY OF MUSICAL ANALYSIS is a professional association which regroups specialists of musical analysis in France, so as to further the professional contacts that are desirable among practicioners within a given discipline and to develop contact between them and all who use the findings of their work. The Society also is careful to maintain a highly qualified membership and makes a contribution to the advancement of their discipline. It provides a sound scientific backing to the review 'Analyse Musicale'.

★★★★

The FONDATION TOTAL POUR LA MUSIQUE *operates in the branch of Western music known as classical, from the Middle Ages to the present day. Its essential objectives are: to support the best musicians (composers conductors, instrumentalists, singers), French instrumental and vocal ensembles and especially to help the young; to contribute towards the growth of a French musical heritage by commissioning works; to further knowledge and interest in French music from gregorian chant to contemporary works. The Total Foundation for Music wishes to contribute to the international reputation of French musical activity. It is in this context that they have decided to participate in the development of the new magazine 'Analyse Musicale', which fills a long standing clear and need. Thus the Total Foundation for Music has become associated with a review which should become a significant element in French musical life.*

Présentation

MUSIQUE ET MOUVEMENT

Les articles et réflexions proposés dans le présent numéro sont le reflet de la polysémie du terme « mouvement » considéré dans ses résonances musicales. La trajectoire, qui nous permettrait d'appréhender toutes les acceptions implicites à cette notion, est trop longue, d'un dessin trop complexe, pour apparaître ici dans ses moindres détails. Si l'on s'en tient à une simple épure – dont il faut admettre qu'elle sera nécessairement partiale – l'on peut passer rapidement de l'idée de geste à celle de paramètre dynamique de la musique. A des pôles semble-t-il opposés se trouvent, ici une donnée physique, là une notion technique. Puis, par le seul jeu d'un éclairage mobile, d'autres termes s'imposent à l'esprit : le rythme, la forme..., et chacun d'eux se colore de nuances multiples, comme si la notion de mouvement était un masque toujours changeant, et non une réalité : du rythme, pulsation première qui habite le vide, ou mouvement continu confondu avec l'écoulement du temps, ou encore appréhendé au travers des caractéristiques mélodiques, harmoniques, orchestrales..., jusqu'à ce paradoxe du mouvement – ou du non mouvement – qu'est la musique militaire. Le mouvement, c'est aussi la trajectoire d'une œuvre, sa forme intrinsèque, nécessaire, celle qui émerge des paramètres dynamiques comme phénomène résultant, qui transcende tous les niveaux pour n'être plus qu'un jeu de tensions, d'attirances, mues par une nécessité libre de toute contrainte.

Mouvement, rythme, forme, espace, espace-temps : d'un terme à l'autre, une continuité, des passerelles jetées sur les classifications, amènent, par-delà les concepts, à une connaissance plus vraie de l'œuvre musicale. Selon le sujet abordé, selon l'auteur qui le traitait, nous avons vu s'élargir notre objectif initial, lequel était l'étude des paramètres dynamiques de la musique. Ce numéro sera donc un jalon offrant des axes de réflexion sur un thème riche de potentialités, mais aussi d'ambiguïtés. Le mouvement n'est-il pas en effet simplement, au regard d'un dictionnaire de la musique – alors même qu'il nous a semblé susciter des approches très diversifiées – « *le degré de rapidité donné à une exécution musicale* » (Larousse de la Musique). Menant la contradiction, ou l'ouverture, jusqu'au bout, nous sommes tenté de souligner encore, en conclusion, qu'un tempo ne saurait avoir de valeur absolue, qu'il ne peut être examiné sans que soient pris en compte, par exemple, la densité événementielle ou les facteurs d'ordre psychologique et acoustique.

Françoise ANDRIEUX

THÈME

Phénoménologie du mouvement musical, par *Raymond Court,* professeur d'Esthétique, Faculté de Philosophie, Université Jean Moulin, Lyon III ..... p. 7

Lorsque l'on se réfère aux soucres latines et grecques, on se trouve amené à assimiler musique et art du mouvement – un mouvement libre de toute finalité pratique, valant pour lui-même, et qui, dans une appréhension large de la création artistique, se révèle un élément essentiel sous-jacent à tout art vivant. En effet, que la recherche soit picturale, poétique, ou musicale, tout art n'est-il pas indissociable de cet acte d'essence avant tout rythmique qu'est la forme ? Entre tous les modes d'expression artistique – et aussi nombreuses soient les parentés – c'est pourtant le sonore musical qui, en tant que matériau, offre au rythme le médium idéal. Du mouvement que suppose le rythme comme du caractère gestuel de la musique, les pratiques chironomiques ainsi que l'écriture neumatique portent témoignage. La recherche d'une rythmicité pure va de pair avec celle d'une polydimensionnalité de l'univers musical ; les exigences du XXe siècle le prouvent qui viennent rompre avec la linéarité discursive des époques antérieures pour replonger dans un monde primitif et riche de liberté.

Éléments d'analyse du mouvement musical, par *Bernard Vecchione,* Directeur du Département de Musique de l'Université de Provence, responsable scientifique du Laboratoire Musique et Informatique de Marseille..... p. 17

S'il n'existe pas de théorie du *mouvement musical,* ce terme, aux sens multiples, n'en a pas moins suscité de nombreuses recherches. Les plus anciennes sont demeurées à l'état embryonnaire. En revanche, depuis quelques dizaines d'années, l'étude du mouvement est envisagée sous des angles à la fois nouveaux et divers, trahissant pour la plupart le souci de préserver l'œuvre dans sa globalité. L'analyse des aspects de mouvance et de mobilité se fera à l'aide d'une double typologie, d'une part celle des facteurs de mobilité, d'autre part celle des mouvements musicaux. Aussi approfondie que soit l'étude, il est pourtant important qu'elle ne s'arrête pas à la prise en considération « *des mouvements pris dans la complexité de leur morphologie* », mais qu'elle conduise à une véritable sémiologie du mouvement musical.

Le mouvement comme valeur du langage musical, par *Laurent Cuniot,* compositeur, chargé de cours au C.N.S.M. de Paris ..... p. 24

Le studio de musique électro-acoustique impose aux compositeurs une remise en cause de leurs principes d'écriture, tout en ouvrant un champ d'exploration que la seule musique instrumentale ignore par nature. Ceci invite à réfléchir particulièrement à la notion de *mouvement musical.* En effet, les paramètres traditionnels – hauteur, rythme, timbre, intensité – y subissent des modifications essentielles qui tendent à les faire fusionner et à renverser l'ancienne primauté des hauteurs. De ce fait, de nouvelles valeurs sont définies qui relèvent, pour la plupart, du principe d'évolution – contraction/dilation, activité/inertie, stabilité/instabilité, ... –, et précisent les caractéristiques essentielles du *mouvement* propre à l'écriture musicale d'aujourd'hui.

Modernité de Chopin : la dynamique et le timbre comme éléments constitutifs de la forme, par *Christine Prost,* Université de Provence-Aix-Marseille ..... p. 27

Dans la musique de Frédéric Chopin, la perception de la forme de certaines œuvres ne résulte plus seulement des données thématiques et harmoniques issues du style classique. Il faut, en effet, également tenir compte des indications de dynamique et des recherches de timbre qui accusent le contour des articulations et induisent une expansion de la matière sonore dont le mouvement n'est alors plus seulement réductible à un ordre mélodique hiérarchisé, mais possède une sorte de « forme sonore » autonome que l'on devrait plutôt décrire en termes de direction et de densité.

L'appareil cinétique dans l'œuvre instrumentale d'Arthur Honegger, par *Pierre-Albert Castanet,* Université de Rouen ..... p. 31

Le mouvement qui habite de nombreuses œuvres d'Arthur Honegger est, de toute évidence, l'expression d'une pulsion interne, même lorsqu'il paraît résulter d'une imitation des formes anciennes, et notamment baroques, ou d'un besoin de se référer à des compositeurs tels que Bach ou Beethoven. Les qualités cinétiques de ses pièces doivent beaucoup à une écriture qui fait une grande place aux recherches rythmiques et à la polytonalité, et qui se double d'un

travail, riche d'inventions, sur le dynamisme du matériau sonore. Le mouvement, ainsi créé par le jeu des caractéristiques techniques, se voit encore accentué par un traitement formel volontiers unidirectionnel, par un sens profond de la théâtralité, et par un recours à des thèmes d'inspiration imitative, peinture de rythmes naturels, humains, ou encore mécaniques.

Mouvement et répétition dans la musique américaine des années 1960-1980, par *Olivier Delaigue,* professeur certifié de culture musicale ..... p. 36

Avec la naissance des musiques minimalistes, la répétition semble imposer le mouvement comme paramètre essentiel de l'œuvre musicale. De LA MONTE YOUNG à TERRY RILEY, PHILIP GLASS et STEVE REICH, on passe en quelque sorte d'un degré zéro du mouvement, confondu avec l'écoulement du temps, aux jeux les plus riches, qui mettent au premier plan les superpositions et les déphasages de figures rythmiques et mélodiques régulièrement pulsées. Malgré la diversité des traitements, la notion de répétition se révèle corollaire d'un appauvrissement du langage musical, ce qui expliquerait l'abandon progressif, vers 1980, des techniques d'écriture minimalistes.

AUTRES CONTRIBUTIONS

Approche analytique d'un mélisme grégorien et de son interprétation, par *Jean Jeanneteau,* spécialiste du chant grégorien, ingénieur en électronique, ancien vice-recteur de l'Université Catholique d'Angers et ancien directeur de l'École Supérieure d'Électronique de l'Ouest ..... p. 40

L'œuvre musicale présente un certain degré d'objectivité qui s'inscrit dans les données de la partition et les conventions de lecture et d'interprétation qui la complètent. Ces données constituent les limites objectives de la liberté personnelle de l'interprète, mais elles ne peuvent être pleinement mises en évidence que par une analyse rigoureuse et multiforme. Couplée, avec une mesure quantitative des principaux paramètres de l'interprétation, rendue possible par les techniques de filtrage électronique des enregistrements, cette analyse peut alors servir de référence pour l'établissement d'une critique objective de l'interprétation. Les mélismes grégoriens, par leur ancienneté, le raffinement de leur écriture, les textes littéraires qui les sous-tendent et les recherches scientifiques qu'ils ont suscitées sont un terrain de choix pour une telle analyse.

Cette approche est ici mise en œuvre sur l'*Alleluia* final de l'*Offertoire de la Messe de St-Michel* et cinq de ses enregistrements du commerce. Ainsi sont jetées les bases d'une nouvelle science de l'interprétation et de la communication esthétiques, fondée sur les méthodes de l'analyse musicale, littéraire et sémiologique, et mise en œuvre grâce aux techniques électroniques

A la recherche d'un art total : musique et alchimie chez Michaël Maïer – Maniérismes et discours hermétiques dans « Atalanta Fugiens » (1617), par *Manfred Kelkel,* professeur à l'Université Lumière, Lyon II ..... p. 49

En 1617, le médecin allemand Michaël Maïer fait paraître son *Atalanta fugiens*, œuvre qui préfigure l'idée d'une synthèse des arts en même temps qu'elle se charge d'un message alchimiste. Il s'agit de 50 fugues à 3 voix, accompagnées chacune d'une gravure emblématique et d'un texte littéraire, illustrant le mythe d'Atalante poursuivie par Hippomène et vaincue à la course pour avoir ramassé les pommes d'or jetées par celui-ci. Le discours hermétique touche tous les niveaux. Sur le plan musical, l'intention figuraliste transparaît au niveau formel principalement, dans le traitement diversifié des voix dont deux représentent les poursuivants et se contrepointent sous forme de canons, alors que la troisième, évoquant la pomme, les stabilise. Parallèlement à l'analyse formelle, on ne saurait négliger, dans une recherche des rapports entre harmonie des sphères et alchimie, une étude des intervalles et de leur fréquence d'apparition.

La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écriture et principes de composition, Entretien de *Christine Paquelet* avec *Maurice Ohana* ..... p. 56

La percussion est, depuis toujours, pour Maurice OHANA, un mode d'expression privilégié. Elle lui permet de redonner au timbre sa véritable valeur et d'enrichir son langage musical en sortant des limites du tempérament et du diatonisme. A un travail sur le rythme pur et la résonance, le compositeur superpose une conception mélodique originale de la percussion, par laquelle se tisse un lien étroit entre celle-ci et la voix.

Les messes *Se la face ay pale* de Dufay et *Allès regrets* de Compère : recherche d'une unité de forme et d'écriture, par *François Labatut,* professeur agrégé d'éducation musicale ..... p. 59

Il a fallu attendre le XVe siècle pour que la messe, en tant que genre musical, commence véritablement à s'épanouir. Une analyse comparée de *Se la face ay pale* de Guillaume Dufay et de *Allès regrets* de Loyset Compère offre un double intérêt. Elle nous permet, d'une part de mettre en évidence, pour cette époque, les caractéristiques essentielles de la messe en tant que composition musicale, et d'autre part de voir combien en une cinquantaine d'années à peine – l'œuvre de Dufay date de 1450, celle de Compère de 1494 – le genre a pu évoluer, la recherche d'unité se faisant plus intense et l'écriture musicale se dotant de nouveaux moyens d'expression.

La sonate en *si mineur* de Liszt : une stratégie narrative complexe, par *Marta Grabocz* musicologue, Académie Franz-Liszt de Budapest ..... p. 64

Il est possible d'établir un rapport étroit entre la musique de Liszt et les autres domaines de l'art qui l'ont influencé (littérature, peinture). Ainsi la variation lui apparaît comme le procédé musical le plus adéquat pour répondre au travers de diverses *stratégies* (figuratives, narratives) répondant à des modèles issus de la littérature. La recherche s'appuie donc autant sur l'analyse musicale que sur les acquis de la *sémiotique* littéraire. Après application à quelques-unes des principales œuvres pour piano de Liszt, il apparaît que la *Sonate en si mineur* représente l'aboutissement le plus élaboré de cette démarche.

Cycles de perfectionnement et motivation des professeurs, par *Otmar Schiessl,* Institut National de Pédagogie et de Recherche pour l'Éducation, Munich ..... p. 71

En R.F.A., l'éducation fait l'objet de recherches pédagogiques, systématiques et approfondies, parmi lesquelles la formation continue des professeurs. Les écoles de musique de ce pays incitent leurs personnels à se perfectionner et utilisent, pour cela, certaines de ces études : qu'est-ce au fond que la motivation ? comment s'élabore-t-elle ? comment motiver les professeurs à se perfectionner ? Outre ses aspects psychologiques et opératoires, la motivation au perfectionnement comporte une dimension d'*éthique professionnelle* qui en fait un facteur important d'une vie professionnelle satisfaisante.

Introduction

MUSIC AND MOVEMENT

The articles and ideas presented in this issue reflect the wide and varied dissemination of the term " movement " in its musical context. Tracing the detailed development of all the ramifications of the concept is too long and complex a task to be attempted here but if we limit ourselves to a simple line drawing, admitting that it is incomplete, we can pass immediately from the notion of gesture to that of a dynamic parameter of music. A physical datum and a technical notion appear, apparently diametrically opposed but then by allowing a free play of light, other terms spring to mind: rhythm, from,... and each of them is coloured by multiple tones, as if the meaning of movement were a constantly mask, not a reality: from rhythm, the first pulsation to enter empty space, or continuous movement merged in the passing of time, or perceived via melody, harmony, orchestration..., up to the paradox of movement, or rather non-movement, of military music. Movement is also the line traced by a work, its intrinsic necessary form which emerges from the dynamic parameters under consultation as the resultant phenomena transcending all levels to be only a play of tensions, attractions, cast by a necessity freed from all constraint.

Movement, rhythm, form, space, space-time: from one term to the other there is a continuity, a bridge thrown over classifications and leading beyond concepts to a truer knowledge of the musical work. Depending on the subject treated and the author, our original objective has been enlarged from the dynamic parameters of music. This issue, therefore, will act as a marker giving orientation for reflection on a theme rich in potentiality but also in ambiguities, although in a dictionary of music it is simply defined as " *the degree of rapidity given to execution of a piece of music* " (Larousse de la Musique). To follow this contradiction, or opening, to its limit, we are tempted to stress once again in conclusion that a tempo cannot have an absolute value, that it cannot be examined without taking into account, for example, contextual density, acoustics and factors of a psychological order.

Françoise ANDRIEUX

THEME

Phenomenology of musical movement, by *Raymond Court,* professor of aesthetics at Jean Moulin University, Lyon III ..... p. 7

When we refer to Latin and Greek sources, we see that music and the art of movement merge – a movement freed of any definitive practice, valid in itself alone and which, within a wide apprehension of artistic creation, is seen to be an essential factor underlying all living art. Indeed, whether the study is in the visual, poetic or musical arts, the essential form rest essentially rhythmic. Among all modes of artistic expression and their innumerable permutations and combinations, it is the sound of music which gives rhythm its ideal medium. As is revealed in chironomic practice and neumatic composition, movement inherent in rhythm and gesticularity are fundamental characters in music. Inquiry into pure rhythmicality is linked to that of a polydimensional musical world; this is proved by the demands of the twentieth century which has just broken with the inherited tradition of discursive linearity to plunge into an ancient primitive world, rich in its freedom.

Elements in the analysis of musical movement, by *Bernard Vecchione,* Director of the music department at the University of Provence, head of science at the Music and Computer Laboratory of Marseille ..... p. 17

Although no theory of *musical movement* exists, this term with its multiple meanings has nevertheless stimulated a certain number of research studies. The first of these were mere embryos, but in the last ten years or so, the study of movement has been investigated from new and diverse points of view, revealing generally the wish to preserve the " wholeness " of the musical work. Thanks to a double typology, on the one hand of factors of mobility and on the other of the musical movements, analysis of aspects of moving can be done. Yet, however deep the study, it is important that it should not be satisfied with taking into consideration " *the movements taken in the complexity of their morphology* ", but lead on to a real semiology of musical movement.

Movement as a value in musical language, by *Laurent Cuniot,* composer, teacher at C.N.S.M. of Paris ..... p. 24

The electro-acoustic music studio requires composers to re-evaluate the principles governing their creative work while opening a field of exploration of which only instrumental music is unaware. This invites special reflection on the notion of musical movement: indeed the traditional parameters – pitch, rhythm, timbre, intensity – undergo basic modification which tends to blend them and overthrow the former importance of pitch. Thus new values have been defined, for the most part drawn from the principle of evolution – contraction/dilation, activity/inertia, stability/instability – outlining the essential characteristics of movement suitable for the composition of contemporary music.

The modernity of Chopin: dynamism and timbre as elements of form, by *Christine Prost,* University of Aix-Marseille ..... p. 27

In the music of Chopin we see that the form of certain works is no longer only attribuable to thematic and harmonic factors which derive from the classical style. We must also consider elements of dynamics and timbre shown in the contour of the articulations and which lead to an expansion of the sound material whose movement is then no longer only reducible to a hierarchic melodic order but also possesses a sort of autonomous " sound form " which should be described more in terms of direction and density.

Kinetic Structure in Arthur Honegger's Instrumental Works, by *Pierre-Albert Castanet,* Rouen University ... p. 31

The movement inherent in the numerous works of Honegger is quite clearly the expression of their internal rhythm. This is so even when it seems to arise from imitation of old, notably baroque, styles, or from the need to make reference to composers such as Bach or Beethoven. The kinetic qualities of his work owe much to a composition which lays great emphasis on rhythmic research and polytonality as well as inventive work on the dynamism of the auditive material. The movement thus created by the interaction of technical characteristics becomes even more accenctuated by a formal treatment which is deliberately unidirectional, by a profound sense of theatricality, and by recourse to imitative inspirational themes: portrayal of natural, human or mechanical rhythms.

Movement and Repetition in American Music of 1960-1980, by *Olivier Delaigue,* professor of musical culture ..... p. 36

With the coming of minimalist music, repetition seems to impose movement as an essential parameter in a musical work. From LA MONTE YOUNG to TERRY RILEY, PHILIP GLASS and STEVE REICH, in a sense we pass from no movement at all, blended in the passing of time, to the most elaborate play highlighting superpositions and systems of phase displacening of rhythmic and melodic figures in regular beat. Despite diverse treatment, the concept of repetition is shown to be the corollary of an impoverishment in musical language, thus explaining the abandonment, around 1980, of techniques of minimalist composition.

OTHER CONTRIBUTIONS

An analytic approach to a Gregorian melisma and its interpretation, by *Jean Jeanneteau,* specialist in Gregorian chant, electronic engineer, former vice-director of the Catholic University of Angers and former director of the École Supérieure d'Électronique de l'Ouest ..... p. 40

There is a certain degree of objectivity in the written score of a musical work, the traditional way of reading it and the interpretation which completes it. These elements form the objective boundaries for the personal freedom of the performer but they can only be fully revealed by strict and multiform analysis. Thanks to electronic filtering techniques in recording and a quantitative measure of the main parameters of the interpretation, this analysis can be used as a reference point for forming an objective opinion of the performance. Because of their antiquity, the refinement of composition, the subtending literary texts and the research they have stimulated, Gregorian melismæ provide a first rate subject for such an analysis. This approach is used here on the final *Alleluia* of the *Offertory for Michaelmas* and five recordings commercially available. Thus a basis is being created for a new study of interpretation and aesthetic communication using the methods of musical, literary and semiological analysis together with electronic techniques and production.

A quest for total art: music and alchimie in Michaël Maïer - Mannerisms and hermetic discourse in " Atalanta Fugiens " (1617), by *Manfred Kelkel,* professor at Lumiere University, Lyon II ..... p. 49

In 1617, the German doctor Michaël Maïer published his " Atalanta Fugiens ", a work which advanced the idea of a synthesis in the arts, while at the same time dealing with the subject of alchemy. There are fifty fugues for three voices, each accompanied by an emblematic engraving and a literary text, illustrating the myth of Atalanta pursued by Melanion and beaten in the race because she stopped to pick up the golden apples he had dropped. The hermetic discourse affects all levels. On a musical plane, the figuralist intent shows through principally in the form of the different treatment of the voices, two of which represent the runners in contrapuntal canon, while the third represents the apple and steadies them. As well as formal analysis, the intervals and their frequency must be studied in connection with the relationship between the harmony of the spheres and alchemy.

Ohana's use of percussion: sources, composition and its principles. An interview with *Maurice Ohana* by *Christine Paquelet* ..... p. 56

Percussion has always held a special place in the work of Ohana, permitting him to give back to timbre its true worth and enriching his musical language while reaching beyond the limits of temperament and the diatonic scale. The composer superimposes on his work on pure rhythm and resonance, an original melodic concept of percussion with which he weaves close connections with the human voice.

The masses " *Se la face ay pale* " by Dufay and " *Allès regrets* » by Compere : the search for unity of form and composition, by *François Labatut,* music teacher ..... p. 59

It was not until the fifteenth century that the mass as a musical form really began to develop. A comparative analysis of Dufay's *Se la face ay pale* and Compere's *Allès regrets* offers at wofold interest. First it allows us to highlight the essential characteristic of the mass as a musical form in that period, and secondly to observe how, within barely fifty years (the work of Dufay dates from 1450 and that of Compere from 1494), the form was able to evolue, the search for unity becoming more intense and the composition acquiring new means of expression.

Liszt's Sonata in B Minor; a complex narrative strategy, by *Márta Grabocz,* musicologist, Franz Liszt Academy, Budapest ..... p. 64

It is possible to set up a close link between the areas of art (literature, painting) which have influenced Liszt and his music. Thus the variation with its various strategies (figurative, narrative) seems to be best suited to respond to literary inspiration. Studies will therefore need musical analysis as well as knowledge of literary semiotics. On applying this method to several of Liszt's major works for piano, the Sonata in *B Minor* seems to be the most sophisticated example of this procedure.

Advanced training courses and the motivation of teachers, by *Otmar Schiessl,* National Institute of Pedagogy and Reasearch in Education, Munich ..... p. 71

In FRG there is a good deal of systematic, in depth, pedagogical research including in-service training courses for teachers. The music schools of this country encourage their staff to perfect their knowledge and are using some of the following approaches: what is motivation? how can it be developed? how can teachers be urged to take up further training? Besides these psychological and practical aspects, there is another professional ethics, an important factor in a satisfying professional life.

Raymond Court (*)

Musique et mouvement

MOUVEMENT/RYTHME/GESTE/ NOTATION/STYLE/ART COMPARÉ/ ANTHROPOLOGIE/ESTHÉTIQUE/RÉFLEXION

I. – L'ART DE SE BIEN MOUVOIR

« *Musica est scientia bene movendi* » : « *La musique est l'art du mouvement bien réglé* ». Cette définition de SAINT AUGUSTIN dans le *De musica* (Livre I, § 4) (1) prend appui sur une formule qui remonte à VARRON (et, par delà lui, aux philosophes grecs) et selon laquelle la musique « *apprend à bien moduler* » : « *Musica est scientia bene modulandi* » (idem, L. I, § 2). Moduler vient de *modus* qui signifie mesure au sens de régler les *mouvements* d'après les rapports de temps, c'est-à-dire en clair de leur imposer un *rythme*.

AUGUSTIN ajoute à l'énoncé précédent deux remarques complémentaires fort importantes. La première précise que cette activité musicale de mesure s'exerce en fait sur divers types de mouvements. Elle inclut en particulier, outre la poésie proprement dite et le chant, le jeu sonore des instruments et la danse (ce qui rejoint ce que les Grecs entendaient par unité de la musique). Et, en extrapolant, on peut ajouter que la musique en tant qu'ordonnance rythmique du mouvement et demeure originelle ou sanctuaire du rythme, est au principe de toute *forme* esthétique, y compris dans les arts plastiques, puis que, selon le mot de HÖLDERLIN, « *un seul esprit est poétique, celui qui est habité par un rythme profond* ».

En second lieu, et ceci à la fois confirme et délimite ce qui précède, les mouvements en question ne sont pas asservis à une fin étrangère comme ceux de l'artisan exécutés à titre de simples moyens en vue de produire par exemple tel ou tel objet. Seul est musical un « *mouvement pour ainsi dire libre, qui est recherché pour lui-même et qui charme par lui-même* » (idem, L. I, § 3). Cette référence à une libre activité jointe à un plaisir spécifique désigne en toute rigueur le plan du sensible proprement esthétique et annonce sur ce point précis le analyses de KANT dans la *Critique du jugement*. Mais il y a plus. AUGUSTIN en effet ajoute : « *Si l'ouvrier ne remuait les membres que pour la grâce et l'harmonie du mouvement, que dirions-nous de lui, sinon qu'il danse ?* » (idem, L. I, § 3). Or cette réflexion, en apparence anecdotique, touche en réalité au fond du problème du mouvement qui nous occupe et que nous cherchons à cerner.

Phrase étonnante assurément en ce qu'au-delà de KANT et même de HUSSERL, elle nous conduit directement jusqu'à une phénoménologie de l'existence esthétique où le se mouvoir et le sentir s'impliquent réciproquement dans ce qu'Erwin STRAUSS a nommé le « *moment pathique* » qu'il oppose au « *gnosique* » et qu'il analyse justement sur l'exemple-type de la danse (2). A un mouvement comme la marche qui traverse un espace objectivement déterminé pour atteindre un but externe auquel elle est tout entière subordonnée, s'oppose la danse comme mouvement immanent à un espace devenu fin en soi qu'elle déploie elle-même et à l'intérieur duquel reculer est encore avancer (ainsi par exemple dans une figure de menuet) (3). Cet espace autonome possède ses coordonnées propres totalement étrangères à celles de la géographie ou des sciences en général. Ainsi à l'espace objectif, et par principe décentré, du repérage cartographique et, à la limite, de la relativité généralisée se substitue ce que STRAUSS nomme l'espace du paysage, espace originairement ancré par le corps propre à une situation absolue. Plus question en effet, comme pour le géomètre et le physicien, d'un mouvement défini par le déplacement d'un mobile selon une trajectoire mathématiquement construite, mais bien plutôt du mouvement comme prise par un sujet, à même son corps, sur un monde où il se projette et dont les variations qualitatives constituent la cosmogonie de sa propre existence.

Monde du *sentir*, décidément rebelle à celui du concept (quoiqu'en ait pensé HEGEL), qui rejoint en revanche ce « *monde propre* » (*ἴδος χόσμος*) dont parlait HÉRACLITE, et qui depuis toujours est celui des mythes, des rêves et des œuvres d'art. D'où une spatio-temporalité à la fois partagée originairement entre ma gauche et ma droite, verticalisée selon l'articulation puissante de l'appui (le bas) et de l'élan

(*) Ancien Professeur d'Esthétique à l'Université de Lyon III et de Musicologie à l'Université de Lyon II.

(1) Saint Augustin, *De musica*, texte et traduction in *Œuvres*, tome 7 (Desclée de Brouwer, 1947).

(2) E. Straus. *Vom Sinn der Sinne*. Berlin, Springer, 1935.

(3) Ce changement de plan dans la motricité se traduit par le déplacement du schéma corporel dont le centre d'irradiation descend d'un point situé à la racine du nez entre les deux yeux vers une zone située au niveau du tronc. Et effectivement pour tout le courant moderne dit de la « danse libre » (en particulier Isadora Duncan et Ruth Saint-Denis), l'impulsion première jaillit du plexus solaire.

(le haut) dans laquelle s'enracinent, de concert avec le geste rythmique fondamental, toutes les entreprises humaines d'auto-dépassement avec le risque toujours imminent de chute (c'est pourquoi l'existence est marquée au sceau de la précarité), déployée entre les tensions du proche (dans le calme du foyer de présence) et du lointain perdu à l'horizon (avec là encore la menace de l'angoisse quand le lointain pèse sur le proche pour l'étouffer), modelé enfin sous la lumière du regard selon la polarité du clair et de l'obscur apportant le contraste du distinct et de l'enveloppé, du diurne et du nocturne (4).

Telles sont, rapidement esquissées, ces dimensions primitives, porteuses d'un sens qui n'est plus rationnel mais qui est une direction de notre existence, et selon lesquelles ce mouvement de l'existence – indivisément le mouvement comme existence et l'existence comme mouvement – se projette en monde. Et là réside, en dernière instance, le champ opératoire de la dynamique imaginaire, car, comme l'a écrit Michel FOUCAULT, « *l'imaginaire n'est pas un mode de l'irréalité, mais bien un mode de l'actualité, une manière de prendre en diagonale la présence pour en faire surgir les dimensions primitives* » (5). Ceci signifie que ce monde de la présence renvoie à la zone antéprédicative d'une expérience pré-objective plus vieille que toute pensée objectivante qui s'édifie après coup sur elle, – et avec laquelle renouent les espaces-temps de l'art. Nous touchons là très précisément, il faut le noter, au thème directeur central de la phénoménologie dont l'oubli, – hélas ! trop fréquent –, conduit aux naïvetés positivistes avec leur prétention pseudo-scientifique à l'égard de l'expérience esthétique, aussi vaine, pourrait-on dire en paraphrasant une boutade de KIERKEGAARD, que de vouloir peindre le Dieu Mars avec l'armure qui le rend invisible.

Quant à la référence de STRAUSS à l'espace du paysage pour désigner le monde originaire, elle rejoint l'exemple de la danse, bien différent en apparence et où cependant la première puise sa justification ultime. Et en effet l'équation fondamentale danse/musique, en tant qu'expression de la coalescence du mouvement et du rythme, est au principe énergétique de *tous* les arts. Aussi bien, quand Henri MATISSE, en 1910, peint pour STCHOUKINE les deux toiles de *la Danse* et *de la Musique* (Musée de l'Ermitage) à la manière de deux mouvements musicaux, l'un *allegro vivace,* l'autre *adagio maestoso,* il ne se limite pas à une métaphore musicale ou à une vague allégorie. A la lettre, les couleurs y sont traitées comme vibrations spatiales, non au sens restreint du physicien (« *nous n'avons que faire de lois* », écrit MATISSE à R.W. HOWE, 1949), mais au sens phénoménologique précis d'une expérience de la sensibilité soudée à la rythmique portée par « *cet état de condensation qui fait le tableau* » (6). Et une remarque analogue vaut pour le traitement de la ligne : « *L'arabesque s'organise comme une musique, et elle a son timbre particulier* » (7). Tout ceci revient à avoir « *le courage de retrouver la pureté des moyens* », notamment ces beaux bleus, ces beaux rouges, ces beaux jaunes, ces « *matières qui remuent le fond sensuel des hommes* » (8). Nous touchons là assurément à une hylétique qui nous situe au plus près de ce que STRAUSS nomme « *moment pathique* » entendu au sens d'une communication avec les data sensuels, avant toute référence intentionnelle explicite à un objet perçu (9).

II. – LE SOUFFLE OU L'ÉNERGIE DE LA FORME

Après ce rappel de la leçon fondamentale de la phénoménologie, destinée à nous rendre attentif à ne plus confondre le mouvement pour l'artiste et le mouvement pour le savant (ou le technicien), nous tenterons d'approcher cette expérience vive du mouvement propre à toute activité esthétique. Mais, avant même d'en venir à l'exemple de la musique dont un élément essentiel nous est apparu sous-jacent à tout art vivant, on nous permettra de nous attarder encore du côté des peintres, pour montrer comment cet être du mouvement que nous poursuivons trouve, non pas sa réalisation seconde, mais son existence première, concrète et complète dans la *forme* comme manifestation existentielle. Et, là encore, il nous faut dire, et redire, ce qui est si simple et pourtant si constamment négligé !

PAUL KLEE, parlant de Gestaltung à propos de la forme, désignait par cette expression l'autogenèse d'un mouvement autonome à partir d'un rythme fondateur. FOCILLON de son côté, on le sait, opposait le *signe* qui « *signifie* » en tant que medium linguistique transparent se dépassant vers un sens conceptuel désigné comme extérieur et à distance, – et la *forme* qui « *se signifie* » en tant qu'elle engendre son propre espace-temps intérieur à elle-même à titre de contenu immanent porteur d'un sens lourd de nature symbolique, à la fois solidaire d'une itération originale et engagé dans un matériau spécifique. D'où le principe essentiel de la variation ornementale, « *premier alphabet,* toujours selon FOCILLON, *de la pensée humaine aux prises avec l'espace* » (et bien sûr le temps). De même, DEBUSSY, très significativement, évoquera, à propos de BACH, « *cette arabesque musicale ou*

(4) On pourrait retracer la genèse de ces dimensions primitives en rappelant la leçon des ethnologues montrant que la dimension verticale marquée par la conquête capitale de la station droite signe l'arrachement à l'esclavage du besoin animal et l'accès de l'homme à ses conquêtes les plus hautes et, en tout premier lieu, outre l'univers technique, ce tour d'horizon du regard qui est ouverture d'un monde en tension entre le proche et le lointain et articulé selon la polarité de l'ombre et de la lumière.

(5) Michel Foucault, Introduction à L. Binswanger, *Le Rêve et l'Existence* (Desclée de Brouwer, 1954), p. 116.

(6) Citation empruntée, comme la précédente, à Jean-Guichard-Meili, *Matisse* (Somozy, Paris, 1986), respectivement p. 55 et p. 26.

(7) *Idem*, p. 13.

(8) *Idem*, p. 44.

(9) Husserl (*Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Ricœur, Gallimard 1950, p. 287, sq) semble s'orienter vers une conception où c'est la *ὕλή* sensuelle qui serait donation de sens en tant qu'au principe de l'animation de la *μορφή* intentionnelle (et non l'inverse). Et ce précisément dans la mesure où la hylè a rapport, en tant que d'essence rythmique, à la constitution du temps et à l'Urkonstitution du moi. Ainsi la hylè nous fait « *descendre dans les profondeurs obscures de l'ultime conscience qui constitue toute temporalité du vécu* » (p. 288). Mais si Husserl évoque « *les contenus de sensation, tels que les data de couleur, les data de toucher, les data de son, etc. que nous ne confondrons plus avec les moments des choses qui apparaissent, avec la qualité colorée, la qualité rugueuse, etc., qui, au contraire s'esquissent de manière vécue au moyen des précédents* » (*idem*), – reste que, faute de se référer explicitement au plan du sensible esthétique, il conclut que « *les data sensibles se donnent comme matière à l'égard de formations intentionnelles ou de donations de sens de degrés différents* » (*id.*, p. 289). Et pourtant, en l'absence d'une hylétique véritable, comment fonder en dernière analyse l'imagination symbolique si fortement caractérisée par Bachelard (et, avant lui, par Kant) comme imagination matérielle ?

plutôt ce principe de l'ornement qui est à la base de tous les modes de l'art... ».

La forme s'identifie ainsi à ce geste un et indivis qui, dans une peinture, maintient ensemble et en tension lignes et couleurs comme les mots entre eux à l'intérieur d'un poème ou les sons en musique. Cet acte, il importe de le souligner fortement, qui est de part en part d'essence rythmique n'appartient point à la sphère de l'entendement. Les Chinois en parlant à ce propos de *souffle* vont ainsi assurément droit au but pour désigner en son principe l'élan qui donne l'impulsion au mouvement créateur d'un lieu – celui-même du paysage – à l'intérieur duquel s'échangent courants et tensions au point d'atteindre à cette cohérence supérieure de l'œuvre que KANDINSKY nommait sa « *nécessité intérieure* ». Là nous touchons directement, ce que montre en particulier admirablement l'exemple des peintres chinois, à l'expérience primordiale d'où jaillit la source énergétique, immanente à la tension entre le fond et le motif, qui commande le fonctionnement même de l'espace pictural dans son surgissement. Nous voici alors véritablement à l'origine du regard qui institue une présence à la chose qu'il rend visible dans son invisibilité, en même temps qu'il nous réinsère dans cette nature « *en profondeur* », selon le dire même de CÉZANNE, qui s'exprime à la surface à travers « *les couleurs* » qui « *remontent des racines du monde* ».

Telle est la leçon séculaire chinoise sur l'essence de la peinture que nous rappelle GEORGES DUTHUIT : « *Le paysagiste Song ou Yuan, au lieu de s'attacher à la définition des corps eux-mêmes, entreprend surtout de rendre l'air qui les entoure. Il suffit de l'épingle d'une barque piquée sur les eaux paisibles, de la pointe d'un pic entouré de lueurs indécises, de l'agrafe entr'ouverte d'un bec d'hirondelle attendant la becquée, ou encore d'une griffe de fougères ; c'est assez d'une traînée légère d'encre, de quelques valeurs vert malachite ou bleu lazuli : l'immensité du vide ou plutôt de l'élément fluide, pourvue d'une qualité sensible, se trouve soudain mise, d'une tache rapide ou d'un trait sûr, à la portée de notre esprit... Le trait ne résume donc pas mais suggère : pouvoir de suggestion qu'il doit à sa valeur colorante, d'une extrême énergie. Énergie qui peut à première vue sembler paradoxale puisqu'elle coule et, à l'instar de la couleur, n'a pas à mordre ou à griffer d'abstraites inscriptions pour féconder le champ ingrat de la feuille et de partout l'émouvoir* » (10).

Cette expérience fondamentale est aussitôt généralisable aux autres arts, dès qu'on a compris que le Vide dont il vient d'être question n'est pas néant mais pulsation, donc l'élément moteur initial du rythme qu'on retrouve au principe de toute transmutation esthétique, de toute énergie créatrice de forme, que celle-ci soit picturale, poétique ou musicale... GEORGES BRAQUE déclarait chercher à peindre « *ce qui est entre la pomme et l'assiette* », « *le sujet* » de la peinture étant « *justement le rapport de ces objets entre eux et de l'objet avec l'entre-deux* », c'est-à-dire les intervalles chargés d'énergie qui animent les figures elles-mêmes (11). Selon Mallarmé les blancs insérés dans le texte du poème sont les « *preuves nuptiales de l'Idée* » et « *cet artifice de typographie* » offre « *le repos vocal qui mesure l'élan* » (12). Le secret du poète consiste ainsi à introduire le Vide, d'une manière ou d'une autre, dans le trop plein du langage de la banalité quotidienne pour l'enrichir par condensation, le mettre en fête et le faire flamber en métaphore vive. Dans le domaine musical enfin, ellipses et silences ne portent-ils pas tout le mystère des musiques les plus précieuses, comme celle de DEBUSSY par exemple ? En tout art, on le constate donc, « *la force interne du style* », pour parler comme FLAUBERT, réside bien en dernière analyse dans l'énergie du non-dit, au cœur de ce vide central où réside la vérité inapprochable et indicible, ce dont témoigne par symbole le thème inlassablement répété par les poètes et les peintres chinois de l'ermite absent qui, de manière indirecte, nous indique la voie privilégiée vers le comble de la présence.

Paradoxe dont vit la sagesse de l'art, mais qui s'éclaire dans la mesure où, redisons-le, le Vide c'est le souffle et le souffle, le rythme, ainsi que le montrent en toute limpidité les deux textes chinois suivants qui concernent respectivement la poésie et la peinture, et résument parfaitement les analyses précédentes. HAN YU compare le souffle qui poétise les mots à la marée montante dont l'eau soulève les barques échouées et les fait danser dans la lumière : « *Le souffle est comme l'eau, et les mots sont comme les objets qui flottent à la surface. Quand la quantité d'eau est suffisante, les objets, grands et petits, peuvent librement se mouvoir : telle est la relation entre le souffle et les mots. Quand le souffle est à sa plénitude, tant la longueur des phrases que leur volume sonore atteignent leur mesure parfaite* ». A quoi fait écho pour son art le peintre FAN CHI (fin XVIIIe siècle) : « *Il faut en quelque sorte que le Vide soit plus pleinement habité que le Plein. Car c'est lui qui, sous forme de fumées, de brumes, de nuages ou de souffles invisibles, porte toutes choses, les entraînant dans le processus de secrètes mutations. Loin de diluer l'espace, il confère au tableau cette unité où toutes choses respirent comme dans une structure organique* » (13). Quant à cette « *structure organique* » « *où toutes choses respirent* », ne réalise-t-elle pas l'apothéose du mouvement vivant car, comme le dit LIN YU-T'ANG : « *Seul un artiste qui comprend les joies et les émotions d'un saumon franchissant un rapide a le droit de peindre un saumon. Sinon, qu'il laisse le saumon tranquille. Car, si précis que soit son dessin des écailles, des nageoires et des paupières, l'ensemble en paraîtra mort* » (14). Nous voici désormais à pied d'œuvre pour aborder directement le mouvement dans son essence musicale même. Le musicien n'est-il pas d'ailleurs confronté à la même difficulté centrale que le peintre dont il vient d'être question ? Interpréter une fugue de BACH par exemple, c'est avoir la force de maintenir de bout en bout sans fléchir la longue énergie de cette courbe à la fois si ferme et si vivante. Et la difficulté, bien que toute autre, n'en est pas moins redoutable s'il s'agit d'un *Prélude* de

(10) G. Duthuit, *Les Fauves*. Les Trois Collines, 1949, pp. 34-36.
(11) Charbonnier, *Le monologue du peintre*. Durier, 1980, p. 20.

(12) Mallarmé, *Œuvres complètes*. Pléiade (Gallimard), p. 387 et p. 407.
(13) Ces deux derniers textes sont cités par Pierre Ryckmans aux travaux desquels nous renvoyons ainsi qu'à ceux de François Cheng, Peter C. Swann et Nicole Vandier-Nicolas pour toutes ces références chinoises.
(14) Cité par Peter C. Swann, *La peinture chinoise*. Idées/arts, Gallimard, p. 108.

DEBUSSY. Et, si l'on en est incapable, mieux vaut les laisser tranquilles comme le saumon.

III. – LE SON MUSICAL, PLÉNITUDE DU MÉDIUM RYTHMIQUE

Cet exposé depuis le début n'a eu de cesse d'invoquer le rythme comme s'il constituait en quelque sorte le mouvement même du mouvement, et pourtant sans jamais encore vraiment le définir de façon explicite. Mais il s'agissait en fait de différer cette analyse pour l'aborder de front à propos de la musique, car, en cette dernière seulement, le rythme se réalise pleinement, à la fois dans sa pureté essentielle et dans toute sa complexité, – et ce, en raison de la nature du son musical, matériau de base qui fonde le privilège de cet art. Ajoutons qu'à l'intérieur même de celui-ci, le rythme est sans doute le paramètre absolu qui, au-dessous des hauteurs, timbres, intensités ou dynamiques, donc plus profondément qu'eux, quoiqu'en leur étant toujours sous-jacents car il en est inséparable, s'identifie à l'acte fondateur qui engendre l'espace-temps sonore. C'est d'ailleurs ce que déclare MESSIAEN, rythmicien s'il en est : « *Je considère que le rythme est la partie primordiale et peut-être essentielle de la musique ; je pense qu'il a vraisemblablement existé avant la mélodie et l'harmonie* » (15). En réalité s'il s'agit sans doute bien de priorité chronologique, il s'agit surtout de priorité phénoménologique, voire ontologique.

Quant au caractère très exceptionnel du monde des sons musicaux qui l'a destiné à devenir le lieu privilégié du rythme, nul ne me paraît l'avoir plus exactement cerné qu'HENRI DELACROIX. Celui-ci écrit en effet : « *Ce monde est un monde autonome qui ne veut rien devoir au champ auditif commun. Et pourtant il a la puissance du langage et la puissance du bruit. Confus, indistinct, anarchique, pauvre, mais puissant est le bruit du monde, ou le bruit de l'émotion, voix et geste. Ordonné, distinct et riche, mais de soi-même impuissant, puissant seulement par le détour de la signification, est le son de la parole. Distinct, ordonné, riche et puissant par soi-même est le monde des sons musicaux* » (16). Et en effet l'originalité du son musical est de conjuguer, dans leur tension la plus extrême, deux qualités qui se présentent à première vue comme deux contraires : abstraction et incarnation. D'une part abstraction en tant qu'il est engendré par prélèvement sur le sonore brut (le bruit) et corrélativement par intégration à un système variable selon les cultures et dont la rigueur, – unique en comparaison de ce qui se passe dans les autres arts –, est *analogue* (mais non identique) à un système linguistique. Incarnation d'autre part, aussi bien sous son aspect de vocalité qui plonge dans tout un arrière-fond charnel, que sous son aspect proprement sonore qui communique avec la richesse inépuisable des éléments chtoniques. D'où à la fois sa multiplicité qualitative foisonnante (si bien explorée notamment par PIERRE SCHAEFFER dans son *Traité des objets musicaux*) et sa pluri-dimensionnalité spatio-temporelle réelle (hauteur, profondeur et largeur dans la durée).

Tel quel, le sonore musical constitue pour le rythme un support idéal. Et d'abord, grâce à l'abstraite rigueur de ce matériau, le rythme trouve un lieu privilégié de manifestation pour s'affirmer de manière claire et distincte dans sa simplicité la plus essentielle, à savoir comme un geste, à la fois ferme et souple, sublimé par rapport à la danse ou à la langue, et surtout articulé sur la dualité complémentaire de l'appui (posé, *θέσις*) et de l'élan (levé, *ἄρσις*). D'où cette battue (*plausus*) originaire et indivisible qui se noue très exactement au niveau de l'accent (*ictus*). Ce dernier (à ne point confondre surtout avec l'accent intensif ou le « temps fort » des solfèges !) est cet instant pulsatile qui administre le souffle, à la fois en séparant et en liant en une unité gestuelle harmonieuse les deux mouvements contraires précédents. *Le Timbalier* de KLEE (1940, Berne), de façon saisissante en son extrême pureté hiéroglyphique, nous livre l'instant en personne qui donne l'impulsion originaire. En ce point qu'on peut qualifier véritablement de dynamogénique s'accomplit la production même du temps où s'enlacent, comme l'ont montré SAINT AUGUSTIN, KANT et HUSSERL, temporalité et subjectivité, et où se déploie le temps musical qui, comme le temps vécu à son niveau déjà, est un temps structuré, c'est-à-dire à la fois continu et discontinu (17).

Quant à l'autre caractéristique du sonore musical, avec sa double polyvalence qualitative et spatio-temporelle, elle permet au rythme de se déployer dans toute sa complexité verticale. Et en effet même une musique monodique est toujours déjà implicitement polymorphe, c'est-à-dire portée par quelque chose qui la sous-tend en profondeur. Avec l'avènement de la polyphonie, cette épaisseur sortira de l'obscurité pour se différencier distinctement en tempi superposés. Un ouvrage de BACHELARD a pour titre très significatif : « *La dialectique de la durée* ». Et effectivement, déjà dans le temps humain vécu quotidiennement, telle activité particulière prend forme avec son tempo propre sur le fond continu d'un tempo plus large de nature cardio-respiratoire, et variant entre des limites assez étroites. Le rythme musical, pris dans sa complétude, et en congruence parfaite avec le matériau sonore plus haut évoqué, réalise un équilibre, qui a nom « *tempo giusto* », entre tempi divers renvoyant, selon deux pôles opposés, d'une part au fond existentiel dans les profondeurs du corps et du monde, d'autre part à l'arabesque imaginaire de la rêverie avec ses variations multiples infinies. Le caractère proprement *dialectique* du rythme réside à la fois dans l'ajustement qualitatif (au sens où PLATON parlait de « *juste mesure* ») entre ces différents niveaux de tempi, et dans le renversement possible de hiérarchisation entre eux qui fait basculer alors toute la structure rythmique d'ensemble, soit dans le sens plus ou moins marqué du vif ou du lent, de la motricité pure ou du chant expressif (le point médian de balance étant dans l'*andante* qui

(15) Cl. Samuel. *Entretiens avec O. Messiaen* (Belfond), p. 65.

(16) H. Delacroix, *Psychologie de l'Art* (P.U.F., 1927), passim pp. 211 à 377.

(17) Sur ces questions du rythme, je me permets de renvoyer à R. Court, *Le musical* (Klincksieck), notamment sur la production du temps selon Kant p. 85 sq. et sur le rythme p. 204 sq. Sur les références précédentes à saint Augustin et suivantes sur Rousseau, voir R. Court, *Sagesse de l'Art* (Méridiens-Klincksieck).

signifie « *allant* » et qui se situe entre l'*allegro vivace, presto* ou *prestissimo* et tous les divers degrés du lent), soit dans le sens d'une polyphonie pure à la poursuite d'une égalité quasi-absolue des voix au service de la construction d'un ordre transcendant des sons.

IV. – MYTHOGRAPHIE ET ÉCRITURE

On mesure ainsi combien avec le son musical la structure du rythme musical atteint à une rigueur et à une différenciation dont l'évidente clarté demeure inégalée dans tout autre art. Peut-être n'est-il pas inutile de resituer ce privilège du phénomène musical dans son contexte anthropologique afin de mieux percevoir à quel degré de profondeur il faut aller chercher l'articulation du geste et de la musique. ANDRÉ LEROI-GOURHAN a souligné la présence dans le plus vieil art connu (vers 30 000), antérieurement à la séparation de l'art lui-même et de l'écriture (alors non encore apparue), d'une attitude qu'il nomme « *figurative* » (ce qui ne signifie pas « *réaliste* », un tel art étant plus tardif, entre 11 000 et 8 000) et qui, née à partir du couple face/main ou phonation/graphie, aurait été vouée originairement à l'expression abstraite des rythmes (18). LEROI-GOURHAN parle à ce propos de « *mythogrammes* », désignant par là des figures dotées d'une structure à deux dimensions et donc d'une *extensibilité* qui les rend étrangères à la linéarité du langage comme à l'écriture phonétisée qui précisément marque la subordination totale de l'expression graphique au langage linéaire (19). Le prix de cette linéarisation pour l'écriture est, en dehors de bénéfices certains touchant aux exigences propres à tout discours conceptuel, la perte de la liberté dimensionnelle de l'image (dont la science elle-même d'ailleurs peut avoir besoin, ainsi que le prouve par exemple le recours de la chimie organique aux formules développées où l'assemblage symbolique vient rompre la contrainte unidimensionnelle) (20).

Par contre l'extraordinaire richesse d'expression symbolique des systèmes situés en deçà de l'écriture phonétisée tient au fait qu'ils constituent des figures coordonnées dans un système étranger à l'organisation linéaire et se présentent sous la forme d'un graphisme multi-dimensionnel parfaitement homologue à la structure pluri-dimensionnelle des mythes (d'où les termes de « *mythogramme* » ou de « *mythographies* » forgés par LEROI-GOURHAN pour les désigner). Et, d'une manière plus générale, on peut affirmer avec ce dernier que si « *l'art est intimement lié à la religion, c'est parce que l'expression graphique restitue au langage la dimension de l'inexprimable, la possibilité de multiplier les dimensions... dans des symboles visuels instantanément accessibles. La liaison fondamentale de l'art et de la religion est émotionnelle, mais elle ne l'est pas de manière vague, elle tient étroitement à la conquête d'un mode d'expression qui restitue la véritable situation de l'homme dans un cosmos où il s'inscrit comme centre et qu'il ne tente pas encore de percer par le trait d'un raisonnement où les lettres font de la pensée une ligne pénétrante, de longue portée, mais mince comme un fil* » (21).

Remarquons cependant qu'il ne faudrait pas conclure de ce texte (qui entre parenthèses, nous y reviendrons incessamment, se limite aux seuls symboles *visuels*) à l'identification de *tout* art pictural à une pure « *mythographie* ». L'auteur au contraire insiste sur le fait que l'art paléolithique « *ne livre aucun thème narratif, ne figure aucune action, sinon des attitudes animales qui sont aussi bien des attributs* » (22). Ce dont témoigne en particulier la constance de la répartition topologique des figures sur les parois des cavernes, mode de figuration « *lié presque par nature au symbolisme cosmique* » (23). En revanche les arts postérieurs en faisant intervenir « *des personnages agissants, des scènes de guerre, de cueillette, de famille, des ensembles composés de caractère mythographique mais chargés d'un contenu narratif identifiable... témoignent du point de pivotement du système figuratif* » (24). Ce qui signifie que la narrativité, triomphe d'un art de la représentation, va dans le sens d'une subordination de l'art pictural à la linéarité du langage. En sens inverse, LEROI-GOURHAN voit s'annoncer dans la révolution contemporaine de l'image (et plus généralement de l'audiovisuel), en même temps qu'une régression possible de l'écriture, la résurgence d'une mythographie, notamment « *dans l'expression publicitaire qui fait appel à des états profonds, infra-verbaux, du comportement intellectuel* » (25).

Quels que soient les méandres de cette histoire (ou préhistoire) complexe des rapports peinture/langage, nous retiendrons de l'analyse de LEROI-GOURHAN l'opposition importante entre l'organisation *rayonnante* d'une pensée disposée graphiquement et l'organisation uni-dimensionnelle des sons associés à une écriture par définition *linéaire*. Ainsi l'écriture tendant vers une rigoureuse linéarisation des symboles se traduit par un gain conceptuel lui-même contrebalancé par un appauvrissement marqué par la « *perte de la pensée symbolique multidimensionnelle* » (26). Or ceci est parfaitement juste, sauf que LEROI-GOURHAN semble

(18) André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*. T. I, Technique et Langage, ch. VI, Les symboles du langage, p. 261 sq. (A. Michel, 1964). T. II, La Mémoire et les Rythmes, ch. XIV, Le langage et les formes, p. 206 sq. (A. Michel, 1965).

(19) *Idem*, t. I, p. 272. Les « *mythogrammes* » sont assimilables à des idéogrammes à condition de préciser qu'il s'agit d'idéogrammes antérieurs à l'écriture, et non de ces idéogrammes plus récents qui sont ceux de peuples sans écriture certes (Esquimaux par exemple ou Indiens), mais entrés en contact avec des peuples à écriture. On voit en quel sens Leroi-Gourhan peut écrire : « *l'idéographie est antérieure à la pictographie et tout l'art paléolithique est idéographique* » (*Idem*, t. I, p. 280). Notons également que l'écriture chinoise avec ses pictogrammes et ses idéogrammes a conduit jusqu'à nous le seul système qui ait conservé plus d'une dimension aux symboles graphiques (l'autre pôle des civilisations anciennes qui possédaient un tel système était l'Égypte, sans oublier Mayas et Aztèques dans l'autre hémisphère). Quant aux écritures suméro-akkadiennes (avant 3000), elles comportent un très grand nombre d'idéogrammes en cours d'évolution vers la transcription phonétique pour aboutir aux écritures de consonnes dont la Phénicie donne le plus vieil exemple vers 1200, puis à l'alphabet grec vers le VIIIe siècle av. J.-C. (*Idem*, p. 289, sq.). Leroi-Gourhan souligne le lien évident entre cette évolution significative de l'outil graphique et l'évolution techno-économique du bloc des civilisations méditerranéennes et européennes : « *L'écriture alphabétique répond aux besoins de la mémoire sociale* » (*Idem* II, p. 294). Et effectivement les premières formes d'écriture sont contemporaines de la sédentarisation agricole et liées à la constitution des actes comptables et généalogiques.

(20) Leroi-Gourhan résume très clairement toute cette évolution, t. I, pp. 290-291.

(21) *Idem*, t. I, p. 275.

(22) *Idem*, t. II, pp. 241-243.

(23) *Idem*, t. I, p. 273.

(24) *Idem*, t. II, p. 243.

(25) *Idem*, t. I, p. 275.

(26) *Idem*, t. II, p. 293.

oublier purement et simplement le monde des sons musicaux. En effet, s'il distingue bien deux pôles de la figuration, l'un renvoyant au visuel et l'autre à l'auditif, tout se passe comme s'il vouait aussitôt, de manière inexorable, le second exclusivement à la linéarité du langage qui, par principe dominateur, réussira à se soumettre le graphisme visuel dans l'écriture phonétisée (et, par conséquence, le mythique au rationnel ou le symbole au concept). Le postulat implicite sous-jacent semble donc être qu'une organisation *rayonnante* de la pensée, par opposition à une organisation purement *linéaire*, ne puisse se manifester que sur un plan graphique, c'est-à-dire visuel.

Or il existe un sonore qui n'est pas le phonétique, et c'est précisément le musical. L'oublier – oubli énorme et curieux – n'est sans doute pas sans rapport avec un certain état historique de la musique, où celle-ci s'est trouvée inféodée à une discursivité envahissante prenant la forme d'un art du développement qui a masqué ou refoulé d'autres aspects plus primitifs, et peut-être plus fondamentaux du monde des sons. De ce point de vue, il y a de grandes chances que l'apport le plus révolutionnaire de la musique contemporaine, dont nous mesurons encore mal l'ampleur, réside dans *la redécouverte de la polydimensionnalité du sonore musical.* Très significative à cet égard est l'osmose qui tend à s'établir entre musique et peinture depuis le début du XXe siècle (au lieu de leur parallélisme traditionnel). Si des peintres comme KANDINSKY et KLEE ont repensé la peinture à partir du modèle musical, pour jouer librement avec lignes et couleurs émancipées de la représentation, à la manière des sons de la musique, – inversement une musique comme celle de DEBUSSY tend à la picturalisation par détournement de tous les paramètres musicaux, au profit de ce que STOCKHAUSEN nomme des « *constellations sonores* », transmutées en véritables blocs de couleurs (« *alchimie sonore* », dit de son côté DEBUSSY). On a parlé à juste titre d'*antidéveloppement* (BOUCOURECHLIEV), voulant signifier par là cette tendance à rejeter la linéarité fonctionnelle caractéristique d'une « *musique éloquente* », qui était de l'ordre du discours et de la rhétorique, pour laisser la place à une musique éclatée, elliptique, pleine de silences, à la manière de la peinture chinoise ou de la poésie de MALLARMÉ. De même chez WEBERN, autre modèle majeur de cette modernité, la déconstruction systématique de l'espace rectiligne de la tonalité par la distension des intervalles, la fluctuation perpétuelle de la densité polyphonique, la non-périodicité des rythmes, l'affirmation permanente de l'assymétrisme et de l'imprévisible, – aboutit, selon l'expression d'HENRI POUSSEUR, à la création d'un « *espace multipolaire* », libérant une polyvalence généralisée des structures.

Replacée dans la très longue durée à laquelle nous ouvre la préhistoire, cette révolution – à mettre en parallèle avec celle du refus du figuratif en peinture – ne témoignerait-elle pas d'une volonté de ressourcement par plongée vers les réactions primordiales, à la recherche d'une rythmicité pure renouant avec une liberté dimensionnelle aliénée, sinon perdue, depuis longtemps ? On connaît le mot profond d'ADORNO : « *Plus on est moderne, plus on régresse à des stades reculés* ».

V. – LE GESTE ET LA MUSIQUE

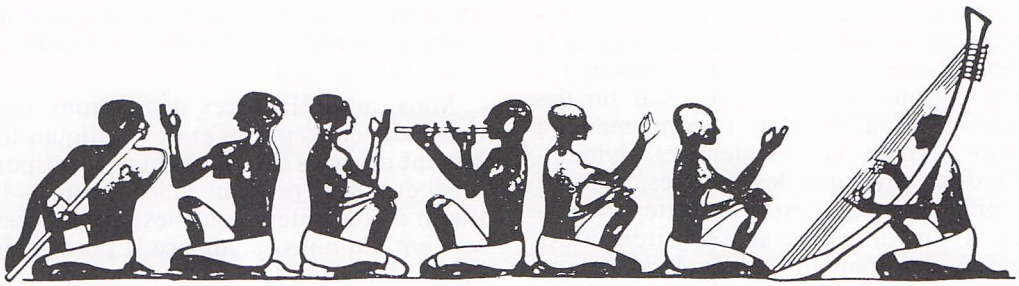
Cette évolution moderne, en nous renvoyant aux sources originaires de la musique, permet de dégager, en dépit de l'omission de LEROI-GOURHAN sur ce point, l'originalité du sonore musical par rapport au sonore phonétisé. La contre-épreuve s'en trouve dans la résistance permanente de la musique, en raison de son essence dynamique et gestuelle, à se laisser enfermer dans une écriture. C'est en effet ce que semble bien suggérer une réflexion sur l'histoire de la notation musicale en Occident depuis les origines jusqu'aux problèmes posés par l'établissement des partitions d'œuvres contemporaines. L'important est de souligner, sans pouvoir entrer dans le détail d'un ensemble fort complexe et encore passablement lacunaire, que tout se passe comme si le geste échappait par principe à l'écrit, même s'il s'y inscrivait partiellement et, alors, seulement dans la mesure où l'écrit tend vers un graphisme bidimensionnel (donc à quelque chose d'analogue au mythogramme dont parle LEROI-GOURHAN).

Chez les Grecs existait, remontant au moins au IVe siècle avant J.-C., une notation musicale de caractère alphabétique qui rangeait rationnellement les sons selon une série ordinale à la manière des nombres. Or, de manière très significative, cette notation, de nature discursive, mais suffisamment précise pour désigner une mélodie donnée, ne paraît pas avoir débordé le plan de la théorie, et en tout cas elle n'a pas été sur la voie qui a conduit à la notation moderne. Et, même s'il arrive aux traités médiévaux d'y faire allusion, personne, note J. CHAILLEY, n'en fait alors usage (27). Par contre l'invention décisive sera celle des *neumes.* Sans doute est-ce seulement au IXe siècle de notre ère que cette notation se présente à nous sous la forme de spécimens achevés et remarquables, tel le célèbre antiphonaire de NOTKER à Saint-Gall, mais, dès le Ier siècle, les notations neumatiques éclosaient un peu partout autour du Bassin méditerranéen. On peut en suivre le jalonnement depuis le IVe siècle en Arménie, Ve siècle en Syrie..., jusqu'à la notation dite de Tibériade (fin VIIIe siècle). Cette dernière, ne faisant elle-même que codifier une tradition hébraïque beaucoup plus ancienne, était à la base de l'enseignement donné par les Massorètes (les Gardiens de la Tradition, la *Massorah*) pour la lecture cantilée de l'Écriture dans les synagogues (28).

Un *neume*, du grec *νεῦμα* qui veut dire signe de la tête ou de la main, est une représentation graphique indiquant le mouvement ascendant ou descendant de la voix. Les neumes ne spécifient donc ni la hauteur des sons (notes ou intervalles déterminés), ni leur durée, mais le *mouvement* même de la voix dans ses *figures* essentielles, bref l'arabesque sonore en sa trajectoire spatio-temporelle. C'est pourquoi, imprécis et imparfaits quant à la représentation des hauteurs et des intervalles, en revanche, surtout si on les prend sous la forme achevée où nous les

(27) J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen Age.* P.U.F., 1984, pp. 74-78.

(28) Suzanne Haïk Vantoura, *La musique de la Bible révélée* (Dessain et Tobra, Paris, 1978). La thèse soutenue par l'auteur est d'ailleurs que « *la notation massorétique de Tibériade est un exemple de précision et que les signes, en leur majorité, y représentent non des mélismes, mais des degrés musicaux* » (p. 73).



RELIEF MURAL D'UNE TOMBE DE LA Ve DYNASTIE
(2.600 environ avant l'ère moderne) – MUSÉE DU CAIRE.

SCENE DE MUSIQUE ÉGYPTIENNE – NOUVEL EMPIRE – M. DE LEYDE.

trouvons dans les manuscrits des IXe et Xe siècles, ils traduisent à la perfection « *les plus impalpables nuances du rythme* » avec « *les moindres ralentis* » et « *les plus légers appuis* » (29). Cette référence à l'essence dynamique et gestuelle des neumes est capitale pour éclairer le problème de leur signification et celui si controversé de leur origine.

Évoquer comme origine des neumes l'accent grammatical ne manque pas de vraisemblance, d'autant plus que, dans la pratique, il s'agit de cantilation de l'Écriture, c'est-à-dire de faire jaillir le chant enfoui dans le verbe (peut-être ce que CICÉRON nommait « *chant obscur* » ?). Or accent, *accentus* en latin signifie « *ad cantus* », « *selon le chant* », comme en grec prosodie. D'où l'accent aigu ascendant, l'accent grave descendant et finalement les sons qualifiés de hauts ou de bas (donc en prise sur les dimensions primitives de l'existence analysées plus haut). Mais il convient d'ajouter aussitôt que l'accent a joué, semble-t-il, le rôle de relais par rapport au plan de l'écriture – une sorte de point d'ancrage dans l'élément linguistique – pour une expérience renvoyant à un champ gestuel beaucoup plus large et assurément bien plus primitif, qui remonte aux temps les plus lointains de l'humanité, donc antérieur ou extérieur à l'écriture, et dont l'existence d'ailleurs nous est attestée par maints documents dans des cultures très diverses. Il s'agit de ce que l'on a nommé la *chironomie*, véritable « *danse des mains* », selon le pseudo Cyrill et Pollux (30). Où nous retrouvons notre propos central et en particulier notre référence augustinienne initiale de la musique à la danse !

La chironomie est la musique représentée et transmise par les gestes de la main. Elle tenait donc lieu de notation avant de laisser la place à cette dernière et de disparaître (sauf essais de restauration explicite dans certaines écoles de plain-chant, comme à Solesmes, à l'usage des chefs de chœur dans leur gestuelle de direction – et sans oublier non plus l'art du mime qui est assurément une survivance du geste « *d'avant les mots* », comme dirait ARTAUD). Des scènes égyptiennes nous montrent par exemple comment à chaque musicien était affecté un chironome, les mêmes gestes correspondant à un unisson et des gestes différents à une certaine polyphonie, sinon à un accord. Et l'on trouve chez PLATON cette définition sans équivoque selon laquelle la musique est « *l'art de guider les chanteurs d'une chorale* » (31). Ainsi on peut tenir pour absolument certain que la pratique de la chironomie a été d'un usage généralisé en Égypte, dans la Grèce antique, mais aussi dans la civilisation romaine et en Inde dès la plus haute antiquité.

Quant au passage de la chironomie à la notation neumatique, c'est-à-dire des gestes dansés par la main aux gestes figurés dans une écriture spécifique (celle des neumes précisément), il est logique de penser qu'elle s'est opérée, comme il a été suggéré plus haut, par l'intermédiaire de l'accent grammatical, celui-ci jouant le rôle en quelque sorte d'abcès de fixation en servant de point de départ dynamique à une transformation dans le sens d'une différenciation progressive au service d'une figuration de plus en plus fidèle et fine du mouvement. L'important à retenir, c'est qu'entre chironomie et neumes la continuité paraît bien établie, et que cette voie devait se révéler historiquement la plus féconde pour la praxis musicale. La raison en est que, fondée dans son principe sur la priorité du *geste* avec toute sa polyvalence spatio-temporelle, elle présentait d'emblée un caractère spécifiquement

(29) Chailley, *idem*, p. 78.
(30) S. Haik Vantoura, *idem*, p. 92.

(31) Citée par la même sans référence directe, p. 92. Voir également cette citation égyptienne admirable tirée d'un « *Hymne au Nil* » : « *Les hommes te chantent avec la main* », p. 90. D'une manière générale on se reportera au chapitre III (p. 87 sq.) : « *La chironomie source de la notation neumatique* ». A signaler également que la filiation avérée entre la cantilation hébraïque et les premières hymnes chrétiennes en usage systématique au moins depuis le IVe siècle ne semble avoir pu s'opérer que difficilement par la seule tradition orale en raison de sa richesse.

musical (c'est-à-dire touchant à l'essence dynamique du phénomène musical), contrairement à la notation alphabétique grecque d'essence discursive et rationnelle, en tant que celle-ci reposait sur des signes *ordonnés* à la manière d'un raisonnement au lieu de signes *figurés* visuellement et dynamiquement. Et c'est ainsi que les neumes, d'abord alignés horizontalement au-dessus du texte, progressivement, du Xe au XIIe siècle, se réduisirent à des points placés à des hauteurs différentes, ce qui conduira directement à notre notation moderne avec les lignes superposées de notre portée. Cette novation marque un gain certain au niveau de la *diastématie* (représentation directe des intervalles) et elle maintient le principe d'une graphie musicale bi-dimensionnelle, mais, en dépit du rendu exact du tracé de la ligne plastique évoluant en hauteur, elle se traduit par une perte au niveau de la finesse de transcription du mouvement dans toute sa subtile complexité. Ajoutons que l'éclatement moderne de l'espace-temps musical exigera d'autres bouleversements qui se traduiront par d'autres essais de notation, illustrant ainsi la poursuite du conflit éternel de la musique avec l'écriture.

VI. – ITÉRATIONS ET STYLES

En définitive tout ce qui précède nous a confirmé l'intuition augustinienne du rapport essentiel qu'entretient la musique avec le mouvement. N'est-ce pas en effet ce qui nous est apparu par touches successives, si l'existence esthétique est symbiose du se mouvoir et du sentir et donc promotion imaginaire du monde de la *présence* articulé selon ses dimensions primitives – si le mouvement pris en tant que vécu esthétique (et non point recomposé mathématiquement par la science) se confond avec le *souffle* ou l'énergie de la forme –, si d'autre part le sonore musical en tant que matériau offre effectivement au rythme son médium idéal tandis que par sa structure multidimensionnelle il se trouve immédiatement accordé à un sens de nature symbolique irréductible au concept, si enfin, dans son essence gestuelle qui plonge dans la pratique chironomique aussi vieille que l'homme, la musique se révèle déborder de toute part l'écriture, et même la notation dite neumatique, si suggestive pourtant par sa figuration ? Reste à montrer maintenant comment s'est spécifiée concrètement au cours de l'histoire de la musique (occidentale) cette expérience vive et multiple du mouvement. Car un mode d'itération, c'est-à-dire une certaine manière de déployer l'espace et le temps constitutif de la forme définit au plus près le lieu où l'on peut appréhender en toute rigueur un *style*, avec tout le sens lourd dont il est porteur et toujours lié substantiellement à un horizon culturel total (32). Ainsi, pour citer un seul exemple, à l'intérieur pourtant du même monde de la « *représentation* », impossible de confondre la manière dont « *développent* » un baroque comme BACH, un classique comme BEETHOVEN, un romantique comme WAGNER. Quant à DEBUSSY, il fait tout autre chose que « *développer* ». L'objet premier de l'analyse musicale est de spécifier ces différences.

Mais, au-delà de ces distinctions stylistiques, il existe des conceptions et des pratiques fondamentalement diverses de la musique, correspondant à des attitudes qui peuvent aller jusqu'à l'opposition quant à l'idée même qu'elles présupposent du mouvement qui nous est apparu le phénomène essentiel en ce domaine. Or, faute d'entrer dans ces intentions souvent contraires, on se condamne à ne point rendre justice aux œuvres elles-mêmes. A partir d'exemples empruntés à notre histoire, on peut dire que cette dernière a vu trois grandes idées de la musique se succéder ou se combattre. En schématisant je désignerai ces trois manières d'user du mouvement respectivement par les termes : *Anagogie, Stimmung, Image.*

Quand AUGUSTIN emploie le terme *science* (scientia) dans sa définition de la musique, c'est au sens d'une expérience spirituelle qui, telle la « *purification* » plotinienne, est une démarche de nature « *anagogique* » (*'αναγωγή*). Celle-ci consiste à remonter à partir des choses corporelles vers les incorporelles par la voie des « *nombres* » entendus au sens de combinaisons rythmiques où s'exprime en toutes choses, depuis le mouvement des astres jusqu'aux activités humaines les plus diverses, l'ordre même né de la Sagesse divine. Impossible donc de réduire la musique soit à un simple instinct (celui du rossignol par exemple qui, dans son chant, « *module* » bien, mais seulement « *par nature* », c'est-à-dire sans conscience des « *nombres* »), soit à une virtuosité acquise par l'exercice chez les joueurs de flûte ou de cithare qui ne possèdent pas l'intelligence de leur art. Prise en sa vérité profonde, la musique, selon cette haute conception, apparaît à la fois comme médiatrice quant à l'ordre plus haut défini et comme en constituant la clef de voûte : – médiatrice en tant qu'elle conjugue sons sensibles et nombres intelligibles (musique vient de Muses, filles de Jupiter qui désigne le nombre et de Mémoire qui est à la base du son), – clef de voûte en tant que science par excellence du rythme, elle accède au principe même de l'objet de l'astronomie où s'exprime la loi de la Création. Ainsi l'ordre construit du temps musical rejoint l'éternité, guidant l'âme jusqu'à ce sommet d'intériorité où elle bat aux rythmes des harmonies éternelles.

Cette musique « *selon l'esprit de saint Augustin* » (H. DAVENSON), musique silencieuse et « PURE » à écouter comme par une belle nuit d'été on contemple un ciel étoilé, musique qui a inspiré tout le Moyen Age jusqu'aux franco-flamands inclus, obéit à une volonté d'*ordre* et non pas d'*expression.* Mais si, par son rythme dominateur s'exerçant sur la langue, elle sertit les mots comme des pierres précieuses afin de glorifier le texte liturgique dans sa sacralité immuable, elle n'est point pour autant une musique du pur intellect. Nul abandon en elle du sensible ni bannissement de l'émotion. Car, au-delà des sentiments liés aux délices et aux tourments du cher moi, elle est susceptible, comme l'art roman dont parlait FOCILLON, « *d'émouvoir en nous quelque chose de supérieur à l'émotion même* », convertissant ainsi la sensation en pure contemplation. Évoquant les *jubili* grégoriens, AUGUSTIN écrit : « *Celui qui jubile ne prononce pas de paroles,*

(32) La méthode employée par Panofsky dans son « *Histoire de la théorie des proportions humaines conçues comme miroir de l'histoire des styles* » (In : *L'œuvre d'art et ses significations,* Gallimard) est directement transposable à la musique.

mais il exprime sa joie par des sons inarticulés. Dans les transports de son allégresse, ce qui peut se comprendre ne lui suffit plus, mais il se laisse aller à une sorte de cri de bonheur sans mélange de paroles ». Et si ce type de musique va à partir du XVIe siècle laisser place à une autre, bien téméraire serait d'affirmer que c'est à jamais. Un STRAVINSKY, en plein XXe siècle, invoquant, au nom de la « *vérité de l'ordre musical* », « *l'essence ineffable de la musique* » comme « *élan spirituel* » vers « *les hautes mathématiques musicales* », renoue assurément avec cette idée indivisément cosmique et liturgique de la musique : « *Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre entre l'homme et le temps. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'en attendre autre chose. C'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial, qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne* » (33). Ce texte ne « *sonne-t-il* » pas très augustinien ?

L'apparition à Florence, avec PERI (1561-1633) et CACCINI (1550-1613) notamment, d'une nouvelle théorie et pratique de la musique (*Le nuove musiche* de CACCINI date de 1602), marque une très profonde rupture de la tradition musicale. Ce qu'on a nommé alors « *le stile rappresentativo* » opère un renversement complet du rapport musique/parole. Désormais le propre du chant est d'intensifier la musique déjà présente dans les mots afin de représenter les « *affetti* » (sentiments et passions) portés par ce que ROUSSEAU nommera « *l'énergie de la langue* ». Avec ce « *discourir en musique* » (« *parlar cantando* ») et « *l'expression de la diction émotive* » (ce sont les expressions mêmes de CACCINI), désormais la science pilote n'est plus l'astronomie comme au Moyen Age mais la *rhétorique*. D'où une « *musique parlante* », voire « *éloquente* », essentiellement dramatique (l'opéra naît avec elle), qui dit les sentiments et les passions en *imitant* directement les *mouvements de l'âme*. Cette musique s'épanouira dans la « *secunda prattica* » de MONTEVERDI qui, en ne se limitant ni à la monodie accompagnée, ni à la musique profane, est la musique de la représentation généralisée, qui va ouvrir la voie à la tradition allemande, et en particulier à J.S. BACH.

Dès lors le mouvement musical ici en œuvre n'est plus ce contrepoint immatériel et aérien d'un PÉROTIN ou d'un OCKEGHEM, dont le foisonnement ornemental dépourvu de basse harmonique obéit aux nombres dans l'apesanteur d'une géométrie de lumière et se trouve parfaitement accordé à l'architecture de la cathédrale gothique qui allège la pierre et s'élance vers les voûtes sans paraître toucher terre. ROUSSEAU a admirablement analysé la nature bien différente de la musique *expressive* qui a trouvé sa voie royale d'abord en Italie. Le privilège de « *l'art du musicien,* écrit-il, *consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur* » (35), et il se fonde sur la *mélodie* en raison du rapport immédiat de celle-ci avec le chant et en dernière analyse la voix humaine, lieu originaire de la parole et de l'*accent* comme inflexion *expressive*. La mélodie est donc le principe de « *l'imitation véritable* », seule apte à « *toucher le cœur* » par communication directe des sentiments et passions articulés selon les mouvements intérieurs de l'âme même. Cette « *énergie de l'expression* » propre à la vocalité se retrouve jusque dans la musique instrumentale quand celle-ci atteint à un phrasé vraiment expressif, car « *c'est toujours du chant que se doit tirer la principale expression, tant dans la musique instrumentale que dans la musique vocale* » (36). Et sur ce point précis, à savoir par cette référence à la voix comme moteur ultime de l'expression, la musique allemande se trouve apparentée à la musique italienne. On le voit notamment chez BACH (par exemple dans la *Passion selon saint Matthieu* nos 33 et 73) où toute la force puissante de la représentation de la nature extérieure se fonde toujours sur le travail de la voix. A la limite, dans cette direction, la musique atteint alors à l'ivresse paroxystique du pathétique baroque (si différente du dramatisme classique) d'une poursuite incessante du mouvement sous toutes ses formes (vigueur ascensionnelle, fuite éperdue, vol plané de l'âme dans les hauteurs paradisiaques, vertige giratoire jusqu'à la chute finale...) à des fins délibérément expressionnistes et selon un esprit stylistiquement très proche de l'architecture romaine d'un BERNIN ou d'un BORROMINI.

Face à ce double courant italo-germanique, la musique française a un tout autre sens du mouvement musical. Pour RAMEAU (dont la violence de ROUSSEAU à son égard témoigne de l'opposition radicale entre deux esthétiques) comme pour DEBUSSY, si la musique est bien le langage du sentiment, celui-ci est appréhendé non dans l'expression immédiate de son intériorité verbale (ce qui définit l'expressionnisme même), mais dans l'extériorité même à travers une *sensation* objective, en quelque sorte au ras du senti et du *sonore* (et non pas de la voix exclusivement). ANSERMET opposait justement à ce propos un « *lyrisme subjectif* » et un « *lyrisme objectif* ». Ce qui caractérise ce dernier, c'est précisément le détour par l'objet sur lequel est cueilli à même le paysage un état d'âme, ce qui définit très exactement ce que DEBUSSY nommait une *Image*, si différente de la *Stimmung* des Allemands. Sans doute cette dernière désigne-t-elle, au-delà de l'opposition de l'extérieur et de l'intérieur, ce lieu du vécu où le monde se donne à moi au cœur du senti et du mouvement. Et pourtant elle ne coïncide pas avec le « *non-moi mien* » (comme dirait BACHELARD) des musiciens français et de leur musique de paysagistes. L'étymologie du mot *Stimmung* se révèle à cet égard bien éclairante qui renvoie à une racine doublement musicale, à la fois

(33) Stravinsky. Respectivement *Poétique musicale* (Plon, 1952), pp. 33 et 95 – et *Chroniques de ma vie* (Gonthier-Médiations), pp. 63-64. Quant à *Agon*, dernier ballet du Maître qui date de 1957, il constitue assurément un aboutissement. Construit sur une combinatoire numérique à partir du chiffre 12 (4 danseurs plus 2 fois 4 ballerines), il aboutit à jeter dans l'espace une série de rythmes de danse comme s'il s'agissait d'épuiser toutes les possibilités. Ce jeu abstrait et éclatant de mouvements purs né des combinaisons les plus variées de sons (avec leurs couleurs de timbre) et de nombres ne se situe-t-il pas au sommet de ce qu'Augustin nommait « *Scientia bene movendi* » ?

(34) Ce nouveau versant de la musique se trouve déjà chez les derniers franco-flamands, notamment Josquin des Prés.

(35) Rousseau, *Dictionnaire de musique.* Article : *Imitation.* Voir également les articles *mélodie* et *expression.*

(36) *Idem*, Article : *Expression.*

par le verbe *stimmen* l'accord réalisé entre l'âme et les choses comme entre deux instruments et par le nom *Stimme*, la voix qui m'affecte. Cette dernière référence, assurément décisive, vaut pour la musique allemande avec son aura romantique, non pour la musique française dont la sensibilité se révèle foncièrement rétive à toute affectivité enfoncée dans un moi omnipotent. « *La musique française* » en effet, selon le mot de DEBUSSY, « *c'est la fantaisie dans la sensibilité* ». Au contraire, la musique allemande en creusant toujours davantage dans la voie de l'introversion la qualité d'intériorité de la mélodie, fait que ce qui était chez les Italiens chant brut et spontané, se trouve déterminé du dedans par une dialectique thématique et symphonique (d'où l'union chant/symphonie par exemple) et que le pathique tend alors à virer au pathos avec sa concentration et son sérieux (voir en particulier BRAHMS, d'ailleurs admirable).

Dès lors nous sommes bien loin de ce détachement fait de pudeur et de cette distanciation toujours maintenue qui est l'esprit des *Pièces en Concert* et des *Images pour le piano* avec cette nostalgie infinie qui fuse à travers une apparente nonchalance. Là également s'origine cet *écart* intérieur propre au récitatif debussyste (dans la grande tradition ramiste du récitatif français, la solennité théâtrale en moins), si bien accordé à la délicatesse de la langue française où la dynamique du mot compte moins que sa *sonorité* (celle-ci distinguée de ce que ROUSSEAU nommait l'*accent*). Et si DEBUSSY a déclaré, semblant contredire RAMEAU, que toute sa musique était mélodie, c'est que pour lui cette dernière est essentiellement arabesque, car « *dans la musique... ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe* ». Il paraît bien remarquable que les fondements de l'expressivité musicale soient rapportées dans ce texte à une qualité d'abord plastique et visuelle plutôt qu'à la voix. Par quoi, en renouant avec son arbre généalogique, DEBUSSY, comme nous l'avons suggéré plus haut, ouvre toutes grandes les portes de la modernité musicale en marche vers de toutes nouvelles expériences du mouvement.

J. CHAILLEY

COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE :

Tome I. – Des origines à la fin du XVIIe siècle :

Volume 1. Cours ..... 91 F
Volume 2. Exemples musicaux (chapitres 1 à 4) 91 F
Volume 3. Exemples musicaux (chapitres 5 à 6) . 91 F
Volume 4. Exemples musicaux (chapitres 7 à 9) . 91 F
Volume 5. Exemples musicaux (chapitres 10 à 11) . 91 F

Tome II. – (Chailley, Maurice Amour). XVIIIe siècle :

Volume 1. Cours ..... 91 F
Volume 2. Exemples musicaux (chapitres 1 à 4) 136 F
Volume 3. Exemples musicaux (chapitres 5 à 6) 129 F
Volume 4. Exemples musicaux (chapitres 7 à 9) 136 F
Volume 5. Exemples musicaux (chapitres 10 à 11) 173 F

Tome III (Chailley, Maillard). XIXe siècle (1789-1914) :

Volume 1. Cours ..... 168 F
Volume 2. Exemples musicaux (chapitres 1 à 7) .. 173 F
Volume 3. Exemples musicaux (chapitre 8) ..... 129 F

Chez votre marchand ou chez

A. LEDUC

175, rue Saint-Honoré – 75040 Paris Cedex 01

Bernard Vecchione (*)

Éléments d'analyse du mouvement musical

MÉTHODES ET TECHNIQUES D'ANALYSE/ TYPOLOGIE/BILAN

Il n'y a pas à proprement parler de théorie du mouvement en musique. Seulement des usages divers, sans relation les uns avec les autres, qui montrent que des notions se sont accumulées dans l'histoire sans refonte, à chaque étape, du concept de mouvement. Le terme recouvre, en musique, des réalités diverses. La recherche sur le mouvement est un thème qui, quoique passablement négligé de la théorie classique, a conquis, en trente ou quarante ans, une place importante dans l'étude de la Réalité Musicale, œuvres et activités. Nous commencerons par dresser un bref état des recherches sur le mouvement en musique ; nous envisagerons ensuite la possibilité d'une analyse formelle du mouvement à travers une typologie des facteurs de mobilité et des procès évoluants ; nous considérerons enfin le mouvement comme caractéristique globale de la matière musicale et de la forme et comme moyen d'expression, avant de tirer quelques conclusions sur la pensée musicale, la sémiologie de la représentation et la psychologie historique des formes de la connaissance (1).

I. – ÉTUDES DU MOUVEMENT

1.1. Les recherches anciennes

Dans les études classiques, la notion de mouvement conserve des sens multiples. Un intervalle mélodique est conjoint ou disjoint, ascendant ou descendant ; les voix d'une polyphonie marchent en mouvement parallèle (comme dans l'Organum du IXe siècle) ou en mouvement contraire (depuis le Déchant du XIe siècle) ; la notion peut renvoyer à la vitesse d'exécution d'une pièce, au tempo, ou à chacune des parties successives d'une sonate, d'un quatuor, d'un concerto ou d'une symphonie ; enfin, l'esthéticien se réfère à telle ou telle problématique d'École, supposée ou réelle, quand il parle, par exemple, de mouvement symboliste, futuriste ou expressionniste. C'est que les thèses classiques se sont constituées aux hasards de l'Histoire et qu'elles restent empreintes des caractères d'une pratique de la théorisation exclusivement fondée sur le poïétique (2).

Cet éclectisme de fait s'est avéré compatible avec une théorie associationniste qui posait l'œuvre musicale comme une addition d'éléments appartenant à divers systèmes autonomes (hauteurs, durées, nuances, rythmes, harmonies, thématiques, tonalités, schémas formels, timbres), longitudinalement juxtaposés dans l'œuvre, préformés, « naturels », tout montés, hors histoire (3), une conception qui adjoignait au postulat méthodologique d'une décomposition des œuvres par analyse celui de leur recomposition par sommation des parties, et qui, en fin de compte, méconnaissait la réalité du système de l'œuvre, sa cohésion d'organisme, la force mobile de ses liens intérieurs.

Morcelée, éclectique, associationniste, la théorie traditionnelle du mouvement est restée embryonnaire. On constate le mouvement ; il arrive qu'on le décrive (mais rarement, et toujours par rapport à l'un des « paramètres » écrits de l'œuvre) ; on ne l'explique pas. Le tour des acceptions courantes effectué, on a l'impression d'avoir tout dit, mais on s'est tu sur le concept de mouvement lui-même, sa nature musicale, ses particularités, ses types et ses effets sensibles ; on s'est tu sur ses causes, sur l'ensemble des « paramètres » aptes à le susciter, leur coordination ; on s'est tu sur l'existence et sur la variabilité de ses formes historiques, sur leur sens et les relations que ces formes entretiennent avec d'autres valeurs notionnelles qui ont cours dans la société ou, parallèlement, s'y instaurent.

1.2. Dix secteurs de recherche nouveaux

Depuis trente ou quarante ans, la problématique du mouvement s'est plus amplement développée dans l'étude de la Réalité Musicale. Le champ des recherches ouvertes se décompose en dix secteurs au moins : les problématiques et les poétiques de la mobilité et de l'ouverture, de l'indétermination et du hasard ; l'improvisation et le jeu dans les

(*) Directeur du Département de Musique de l'Université de Provence (Aix-Marseille I). Responsable scientifique du Laboratoire Musique et Informatique de Marseille.

(1) Comme l'appelait naguère Ignace MEYERSON (1948). Les dates renvoient à la bibliographie en fin d'article.

(2) Nous employons le terme de « poïétique » dans le sens, bien entendu, que lui ont donné Jean MOLINO et Jean-Jacques NATTIEZ. Cf., pour le premier, 1975 et 1986, et pour le second, 1976, 1986, 1987.

(3) André SOURIS, 1976, pp. 248-249.

musiques de tradition « orale » ; la variabilité des réceptions de l'œuvre et de ses interprétations ; la multiplicité de ses modes d'existence ; la mouvance du projet et du procès de composition ; celle des commandes et des paiements ; le mouvement de la matière musicale ; la forme comme chemin, trajet ou processus ; les poétiques du mouvement ; la variabilité, enfin, et la mobilité historique et sociale des problématiques et des savoirs instaurés par le faire musical (4).

Ces enquêtes visent le mouvement d'une façon nouvelle. A travers la phénoménologie de l'œuvre musicale (sa forme, sa matière, son sens), la plasticité des conduites qui l'instituent (commandes, création, interprétation, improvisation, réception, ...), la variabilité des visées poétiques, des problématiques informées, des savoirs non forcément conscients que les pratiques musicales instaurent, elles étudient la réalité matérielle et sensible de l'œuvre musicale ou de certaines de ses parties dans leur globalité, et celle des conduites qui la motivent ou la suscitent, l'imaginent et la créent, la réalisent et l'appréhendent. Les théories anciennes demeuraient éclectiques, morcelées et abstraites ; ce qui rend, à l'inverse, les recherches modernes à la fois plus concrètes et plus riches de sens, c'est ce renversement de perspective qui force le chercheur à s'interroger sur la réalité du fait musical, son instauration, sa diffusion, sa nature, sa fonction parmi les autres activités de la culture et de l'esprit, mais aussi sur les conceptions du réel, les sensibilités, les mentalités, le savoir que le fait musical, rapporté à l'histoire, aux civilisations, aux sociétés, informe.

II. – VERS UNE TYPOLOGIE DES FACTEURS DE MOBILITÉ ET DES FORMES DE MOUVEMENT

Les domaines de la recherche que nous venons d'évoquer constituent un ensemble trop vaste pour être décrit en son entier. Aussi devons-nous nous limiter. Deux possibilités se présentent : dresser un bilan critique des écrits sur le mouvement en musique ou poser quelques définitions qui permettent d'initier l'étude du fait musical d'œuvre dans ses aspects concrets de mouvance et de mobilité. Nous nous sommes arrêté au second de ces thèmes, non que le premier soit inintéressant (il faudra bien, un jour, qu'on répertorie, qu'on classe et qu'on évalue les points de vue émis), mais parce que, d'un côté, il nous semble bon de proposer à ce point de la recherche quelques outils pratiques qui contribuent au progrès des études concrètes, et que, d'un autre, c'est dans ce secteur que les progrès à réaliser sont les plus importants. Le mouvement apparaît comme une caractéristique à la fois des activités musicales et des œuvres, mais il ne retiendra désormais notre attention qu'en tant que propriété de l'œuvre et moyen d'expression.

En nous arrêtant au mouvement comme propriété de la substance musicale, nous rencontrons deux conceptions : l'une, analytique, vise à rendre compte du mouvement à travers les facteurs qui le créent ; l'autre, globalisante, envisage le mouvement comme une propriété d'ensemble de la matière ouvragée et son but est d'établir, plutôt qu'une taxinomie des facteurs de mobilité, une typologie des formes du mouvement. Il convient de dire que l'enquête doit se poursuivre sur ce double plan. L'étude du mouvement ne peut se ramener à l'échelle d'un paramètre unique, il faut le prendre dans sa complexité, en tenant compte de l'enchevêtrement des facteurs qui l'induisent. Il convient d'établir des types combinatoires plus vrais que ceux qu'on a coutume de nous proposer par suite de l'isolement arbitraire d'un « paramètre » saisi au vol ou traditionnellement thématisé par la théorie. Une typologie des facteurs de mobilité s'impose et, simultanément, la méthode globale doit être appliquée non seulement aux œuvres, qui ne sont pas faites que de parties, mais aussi aux mouvements eux-mêmes, pour lesquels il convient de rechercher, dans chaque cas, par une étude d'ensemble, lequel des innombrables « paramètres » intégrés est dominant. En passant du plan de l'analyse des facteurs de mouvement au plan de l'étude du mouvement lui-même, on fera apparaître des morphologies et simultanément les caractères intrinsèques qui ont commandé la constellation particulière des facteurs provoquant tel mouvement singulier. De la sorte devrait se développer la recherche des éléments de coordination qui font le caractère organique des mouvements. Les facteurs qui créent le mouvement, les « paramètres » si l'on veut, sont nécessairement organisés et hiérarchisés (5). Le mouvement n'est aucunement constitué d'une somme de « paramètres » de mobilité. Il n'existe que dans la mesure où il possède un élément de cohérence interne qui détermine la coordination des parties successives de sa morphologie et la cohésion du système propre aux facteurs qui l'instaurent.

2.1. Typologie des facteurs de mobilité

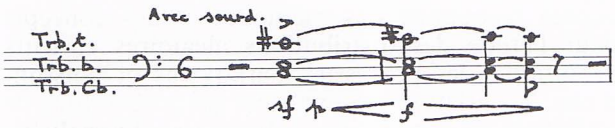
2.1.1. Constance et variabilité des facteurs musicaux

Il existe des *facteurs constants* et des *facteurs variables*. Un *facteur constant* reste bloqué sur l'une de ses valeurs pendant la totalité d'une section for-

(4) Pour le premier de ces thèmes, on peut se reporter aux études d'Umberto ECO (1962), de Daniel CHARLES (1967, 1978) et de Francis BAYER (1981, chap. VIII et chap. IX). La question de l'improvisation et de la transmission des savoirs musicaux dans les cultures de tradition « orale » vient de faire l'objet d'une publication de Bernard LORTAT-JACOB (1987). La variabilité des réceptions de l'œuvre et de ses interprétations est un sujet dont traite également Umberto ECO. L'interrogation sur le mouvement de la matière est apparue dans une série de conférences que donnait Claude BALLIF entre 1961 et 1975, et qui ont été reprises en volume depuis (1979). Sur la forme comme chemin, trajet ou processus, on relira l'ouvrage fondamental de Boris DE SCHLOEZER (1947) et, parallèlement, les rappels intéressants de Philippe CHARRU (1986). Le thème des poétiques du mouvement est abordé dans deux articles publiés à vingt ans d'intervalle par André SOURIS et par Christine PROST et respectivement consacrés à Claude DEBUSSY (1965) et Maurice OHANA (1986). Et nous avons nous-même traité de la multiplicité des modes d'existence et des sources écrites de l'œuvre, de la mobilité du projet et du procès de composition, et de la mouvance des commandes et des paiements dans notre étude sur la Réalité Musicale (1984 et 1985) ; interrogations que nous reprendrons dans une publication prochaine sur la psychologie (1987).

(5) Un mauvais usage du terme de « paramètre » s'est introduit en musique depuis l'avénement de l'électronique. Dans toutes ses acceptions le mot désigne un *facteur quantitatif*. Pourtant, les facteurs musicaux sont loin d'être tous numériques. Dès qu'on se réfère au perçu, la plupart s'avèrent *qualitatifs*. Le distinguo peut paraître insignifiant, mais on ne saurait être trop attentif aux questions de vocabulaire, toute ambiguïté de terme dissimulant à peu près sûrement une équivoque de la pensée. Nous préférerons parler de « facteur » plutôt que de « paramètre », sachant que parmi les facteurs musicaux certains, seuls, pourront être des paramètres.

melle ou tout au long d'une même œuvre (c'est le cas, par exemple, du tempo dans certains *Allegros* de BACH ou du caractère mélodique et timbrique (6) d'une monodie vocale chantée en solo (7). Un *facteur variable,* à l'inverse, prend dans le courant d'une même œuvre un certain nombre de valeurs distinctes (les hauteurs, les durées, les harmonies, les intensités, les tonalités, les timbres dans une œuvre orchestrale, les sonorités, les registres, les vitesses, l'agogique, les densités polyphoniques, les masses, les modes d'articulation et les modes d'attaque..., sont des exemples de tels facteurs). Un même complexe musical peut se décomposer à la fois en ces deux types de facteurs. L'exemple 1 ci-dessous montre un tel complexe formé d'un système de hauteurs fixes et d'une dynamique d'ensemble variable :



EXEMPLE 1. – Edgar VARÈSE, *Intégrales,* mesures 5-6.

2.1.2. *Blocage et libération d'un facteur* (8)

Un facteur momentanément constant est un *facteur bloqué.* Un facteur bloqué est *libéré* au moment où il se met à varier.

2.1.3. *Facteurs oppositionnels et variables systématiques*

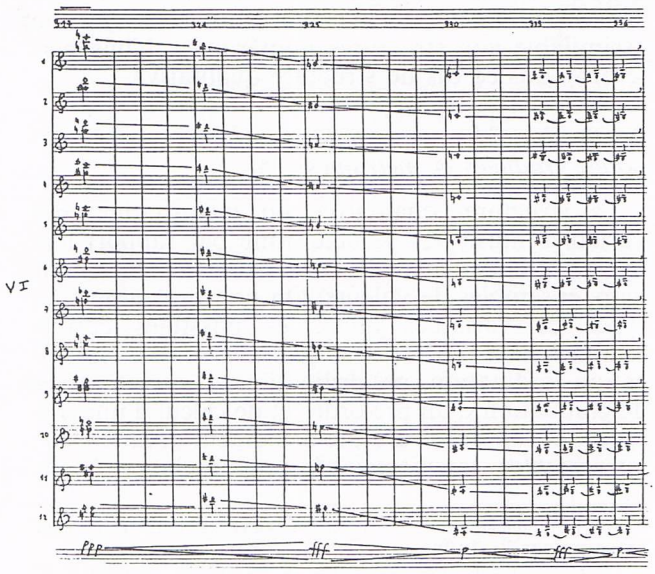
Certains facteurs se manifestent dans une *opposition binaire* et permettent alors de segmenter une œuvre en passages caractérisés par la présence de l'un ou de l'autre des termes de l'opposition (c'est le cas, par exemple, de l'opposition soliste/chœur dans l'antiphonaire ; de l'opposition *piano/forte* (séparés/ensemble) dans les doubles chœurs vénitiens ; du contraste entre l'original et l'écho (entre proche et lointain, qui, dans la « Scène aux Champs » de la *Fantastique* est aussi une opposition de timbre, du contraste complet / tronqué dans certaines œuvres de l'époque baroque ; de l'alternance majeur/mineur dans le mouvement lent de l'*Héroïque* ; de l'opposition de registre, qui est aussi une opposition de timbre, dans la Marche initiale de *Renard* de STRAVINSKY, etc.) (9). Une longue liste de facteurs perçus comme *oppositionnels* a été proposée par Henri CHIARUCCI dans ses analyses de *Carré* de STOCKHAUSEN et de *Fluorescences* de PENDERECKI (10).

Lorsque plus de deux valeurs sont mises à contribution, c'est-à-dire lorsque la variable cesse d'être *dichotomique,* on peut la considérer comme *systématique.* Les variables systématiques ne se laissent pas ramener à une opposition figée ; elles créent un réseau d'oppositions virtuelles en jouant sur tout un ensemble de différences variées (c'est le cas des intervalles de hauteur engendrés par les gammes, des durées et des rythmes, des harmonies et des modulations, des figures thématiques, etc.). Les sériels ont pratiqué cette systématisation des variables en l'appliquant à divers facteurs : intensités, durées, modes d'attaque, timbres... Il est impossible de déterminer *a priori* la vocation d'une variable (11). Telle variable qui, dans tel moment formel, dans telle œuvre, à telle période de l'Histoire, dans telle civilisation musicale donnée, est traitée en opposition, permet ailleurs plus de raffinement. Il y a une utilisation spécifique de chaque facteur en chaque œuvre et en chaque structure, et cette utilisation est déterminée par la *fonction* facteur en cet endroit précis.

2.1.4. *Mobilité discrète et mobilité continue*

La mobilité d'un facteur peut s'obtenir de deux façons : par *substitution* d'une de ses valeurs à une autre ou par *variation continue.* Cette distinction généralise celles opérées par Pierre BOULEZ sur le temps et sur l'espace (12). Une variable est *discrète* si ses valeurs les plus proches sont nettement séparées ; elle est *continue* si le passage d'une de ses valeurs à une autre se fait insensiblement. Une variable discrète engendre un mouvement par sauts, pour une variable continue il peut y avoir glissement. Selon le contexte, une variable peut changer de statut : dans *Nuits* de Iannis XENAKIS, les hauteurs sont traitées de façon discrète en certaines sections et de façon continue en d'autres. Il en est de même des dynamiques.

Dans l'exemple 1 ci-dessus, l'harmonie est une variable discrète et la dynamique une variable continue. Dans l'exemple 2 ci-dessous, les hauteurs changent de statut : facteur variable animé d'un mouvement continu entre les mesures 317 et 336, facteur bloqué entre les mesures 337 et 345 :



EXEMPLE 2*a*. – Iannis Xenakis, *Metastasis,* mesures 317-336, premiers violons.

(6) Dans l'acception traditionnelle du terme.

(7) Nous désignons par « facteur constant » ce que Nicolas RUWET considère comme « la première forme d'un éléments paramétrique » (1972, p. 110). L'adjectif a, pour RUWET, un sens simultanément différent de celui que nous lui donnons et de celui que nous critiquons. Notre concept de « facteur » est très proche de ses « dimensions de la substance musicale » (*ibidem,* note 1). Les deux exemples lui sont empruntés.

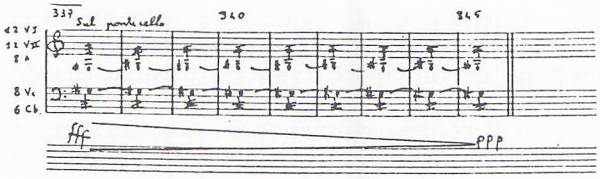
(8) Terminologie empruntée à André BOUCOURECHLIEV (communication personnelle, 1979).

(9) La plupart de ces exemples proviennent de Nicolas RUWET, *op. cit.,* pp. 110-111.

(10) 1972. Il s'agit, pour CHIARUCCI, de réduire les variables analytiques à des « traits oppositifs binaires » afin d'utiliser en analyse musicale la méthode des phonologues.

(11) Cf. André SOURIS, 1976, p. 251.

(12) 1963. Il s'agit, bien entendu, de la distinction célèbre entre le temps ou l'espace « strié » et le temps ou l'espace « lisse » (pp. 93 et sqs.).



EXEMPLE 2*b*. – Iannis Xenakis, *Metastasis*, mesures 337-345.

2.1.5. *Convergence et divergence d'évolution* (13)

Remarquons, sur cet exemple, que les facteurs continûment mobiles, hauteurs et dynamiques, n'évoluent pas en parallèle. Leurs profils de mouvement *divergent*. Deux facteurs non divergents *convergent* nécessairement.

2.1.6. *Mouvements linéaires et circulaires*

Une variable *linéaire* prend ses valeurs dans un ensemble totalement ordonné possédant une borne inférieure et une borne supérieure (c'est le cas des échelles de hauteur, des durées, des intensités...). Une variable *circulaire*, en revanche, est construite de telle façon que, s'éloignant dans une direction donnée d'une valeur donnée, on revienne, au bout d'un certain temps, à cette valeur sans avoir changé de direction (c'est le cas du cycle des tonalités par quintes quand on prend en compte la modulation par enharmonie).

La linéarité et la circularité des variables amènent à la définition des mouvements correspondants.

2.1.7. *Variables quantitatives et qualitatives* (14)

Une *variable quantitative* prend ses valeurs dans un ensemble de nombres, une *variable qualitative* dans des ensembles de qualités. Si les durées, les tempi, les intervalles mélodiques et harmoniques entre autres, se quantifient aisément, il n'en est pas de même des nuances, des timbres et des sonorités, des modes d'articulation ou d'attaque, de la ressemblance entre événements musicaux..., qui conservent quand même une organisation mais non assimilable aux structures numériques. Nous parlerons dans ce cas de structure qualitative.

2.1.8. *Variables nominales, ordinales, pré-ordinales, graduées et métriques* (15)

La structure, qualitative ou quantitative, des variables musicales se détermine par rapport aux opérations que l'analyste est capable d'effectuer sur leurs ensembles de valeurs. On ne trouve que cinq types de variables musicales possibles correspondant aux opérations qualitatives de classification, ordination, pré-ordination, et quantitatives de graduation d'un pré-ordre et de calcul d'une distance sur un pré-ordre préalablement gradué (16) : les *variables classificatoire* (ou nominale), *ordinale, pré-ordinale, graduée* et *métrique*. Chacune de ces structures permet la réalisation de mouvements spécifiques.

2.1.9. *Distributions statistiques et stochastiques*

On peut effectuer des dénombrements sur les ensembles qualitatifs et quantitatifs. Une *distribution statistique* est le couple formé des valeurs de la variable et des effectifs qui leur correspondent. En convertissant les effectifs en pourcentages, fréquences d'occurrence ou probabilités, on détermine des répartitions de valeurs obéissant à des *lois aléatoires*. Avec sa musique stochastique, Iannis XENAKIS a donné des exemples de telles distributions (17).

La Stochastique et la Théorie de l'Information appliquée à l'analyse musicale ont fourni, dès les années cinquante, des méthodes et des concepts pour l'étude des distributions aléatoires et leurs évolutions : les processus markoviens et poissonniens, la variation des matrices de probabilités de transition, de la quantité d'information d'une distribution, de son entropie, du coefficient de stéréotypie des séquences, de la quantité d'ordre et de désordre, d'organisation et de désorganisation, de complexité, de perturbation, etc., en sont des instruments célèbres (18).

2.1.10. *Trajet déterminé ou aléatoire d'une distribution. Courbes de régression*

Les distributions de valeurs sont, pour une variable, réparties dans le temps où l'œuvre s'informe. Chaque distribution suit par conséquent un *trajet*. Celui-ci peut être entièrement déterminé. Il peut aussi s'effectuer selon des lois. On dit qu'on effectue la *régression* d'un nuage quand on cherche à ajuster au mieux une courbe idéale à l'ensemble de ses points. La technique la plus simple consiste à ajuster une droite à une distribution. Dans le cas d'un nuage aléatoirement constitué, c'est cette droite qui donne la direction générale de son évolution. D'autres formes de courbe peuvent être ajustées aux nuages selon l'allure générale de leurs distributions.

2.1.11. *Corrélation entre distributions. Mouvements de la convergence*

La force du lien entre deux distributions statistiques peut se mesurer par l'emploi de techniques spéciales de calcul appelées « tests de corrélation ». Iannis XENAKIS a fourni, dans *Pithoprakta*, un exemple d'utilisation d'un tel calcul. La convergence statistique de plusieurs « paramètres » est déterminée par la valeur du coefficient de corrélation linéaire de BRAVAIS-PEARSON (19). A l'intérieur d'une même œuvre ce coefficient peut varier, et l'on peut déterminer le mouvement de cette convergence statistique.

(13) Terminologie empruntée à André BOUCOURECHLIEV (Communication personnelle, 1979).

(14) Pour les paragraphes suivants, cf. travaux au Laboratoire de Musique et Informatique de Marseille (1984 et 1985).

(15) Cf. notre article précédemment publié dans cette Revue (1986).

(16) La pré-ordination d'un ensemble suppose la donnée sur cet ensemble d'une double relation (d'équivalence sur les éléments et d'ordre sur les classes déterminées). C'est une des structures les plus intéressantes pour l'analyste puisqu'elle est, en propriétés, la plus riche des structures qualitatives (*sic*, la structure qualitative la plus élaborée) et qu'elle permet le passage des structures qualitatives aux structures quantitatives.

(17) 1963.

(18) En se limitant aux publications disponibles en français, cf. Abraham MOLES (1958). Iannis XENAKIS (*op. cit.*), Michel PHILIPPOT (1970). Pour la question de l'évolution temporelle de ces quantités, voir plus particulièrement nos travaux (1985, par exemple, t. 2, chap. XXI).

(19) *op. cit.*, p.

2.1.12. Multifactorialité. Aide informatique à l'analyse musicale

Qu'elle soit quantitative ou qualitative, l'analyse scientifique des œuvres musicales est intéressante par la précision et la puissance de ses investigations. Le recours à l'informatique notamment permet de gérer en un temps raisonnable et d'une façon particulièrement efficace l'analyse simultanée de multiples facteurs et de leurs interactions. L'arsenal des logiciels pour le traitement des données d'analyse (sous quelque forme que celles-ci se présentent : statistiques, stochastiques, probabilistes, classificatoires, ordinales, pré-ordinales, graduées ou métriques) est déjà assez important et ne cesse de s'accroître. L'*Aide Informatique à l'Analyse Musicale* constitue d'ores et déjà, avec les mathématiques, un secteur clef pour le développement d'une méthodologie de l'analyse musicale scientifique.

2.2. Typologie des mouvements musicaux

Avec son étude sur *la Poétique du mouvement chez Debussy,* André SOURIS a ouvert la voie, il y a un peu plus de vingt ans (20), à une seconde catégorie de recherches : le mouvement, envisagé dans une perspective phénoménologique globalisante, y est étudié en termes de dialectique du mobile et de l'immobile, du statique et du dynamique. « *A partir de* L'Après-midi d'un Faune (21), *la musique de* DEBUSSY *offre un champ d'expérience privilégié [...]. Elle est conçue de telle sorte qu'elle résiste, plus qu'aucune autre, à la dislocation. Sa texture est d'une telle cohésion qu'aucun des aspects classifiés et hiérarchisés par la théorie classique n'y prédomine [...], aucun des facteurs codifiés par la théorie ne peut être tenu pour le principe de son unité. Cependant cette musique offre un certain caractère, unanimement reconnu comme le signe même de l'originalité de Debussy, c'est la particularité de son mouvement propre. [...] Le mouvement [...] est inhérent à la musique même, puisqu'il la conditionne de toute nécessité, puisqu'il est donné dans toute figure sonore [...] Le mouvement [...] nous apparaît comme le principe essentiel de sa formation* ». *Il devient* « le générateur dynamique de toute forme », *et* « le langage musical se présente *[...] non plus comme une somme d'éléments juxtaposés ou superposés, mais comme un réseau de relations dialectiques plus ou moins complexes, résultant de la forme qui détermine ses composantes [...]. Le terme de* « forme » *est entendu ici dans son sens le plus général et non plus dans son sens restreint de schéma structurel. Il est même encore trop statique et c'est plutôt de formation qu'il faudrait parler pour décrire le langage musical. Aux schémas des traités [...], il y a lieu de substituer l'activité formatrice du mouvement, activité partout présente, qui est comme la sève de la musique. La forme se confond ici avec la forme du mouvement. [...] Tout se passe comme si le mouvement engendrait lui-même la substance sonore, ainsi que l'eau d'une source semble engendrée par son jaillissement* ».

Et, un peu plus loin (22) : « *la notion bachelardienne de dialectique dynamique semble bien éclairer les démarches créatrices de Debussy. Sans doute, aucun musicien avant lui n'avait conçu le projet d'élargir – comme il l'a fait – le champ des possibilités d'opposition entre le statique et le dynamique. L'on avait bien remarqué l'importance que prennent dans son style les séquences cloisonnées, et avec quelle maîtrise il est parvenu à conférer à la substance sonore une quasi-immobilité. L'on n'admirait pas moins, à l'opposé, qu'il ait pu donner à la musique une légèreté, une vivacité qu'elle n'avait jamais connue. Mais on ne voyait là que des traits particuliers de son goût. Si l'on suit la leçon de* BACHELARD, *comment ne pas voir, dans ces deux états opposés, les pôles extrêmes et complémentaires entre lesquels s'exercent, dans une variété infinie d'échanges et de combinaisons, les jeux du mouvement pur ? [...] Si le mouvement en soi constitue bien le thème fondamental de la musique de Debussy, il faut en conclure que tous les autres éléments n'en sont que les supports* ».

2.2.1. Le mobile et le mouvant

Deux types bien distincts de mouvements, le *mouvement-trajet* et le *mouvement interne à la matière sonore,* s'opposent dans l'exemple 2 ci-dessus (mesures 317-336 et 337-345). Cette opposition correspond grosso modo à la distinction que l'on peut établir entre le *mobile* et le *mouvant*. Les mouvements apparaissent, ici, dans leurs formes élémentaires, mais il peut arriver qu'ils se composent et que le mouvement interne à la substance s'accompagne d'un trajet de la forme d'ensemble.

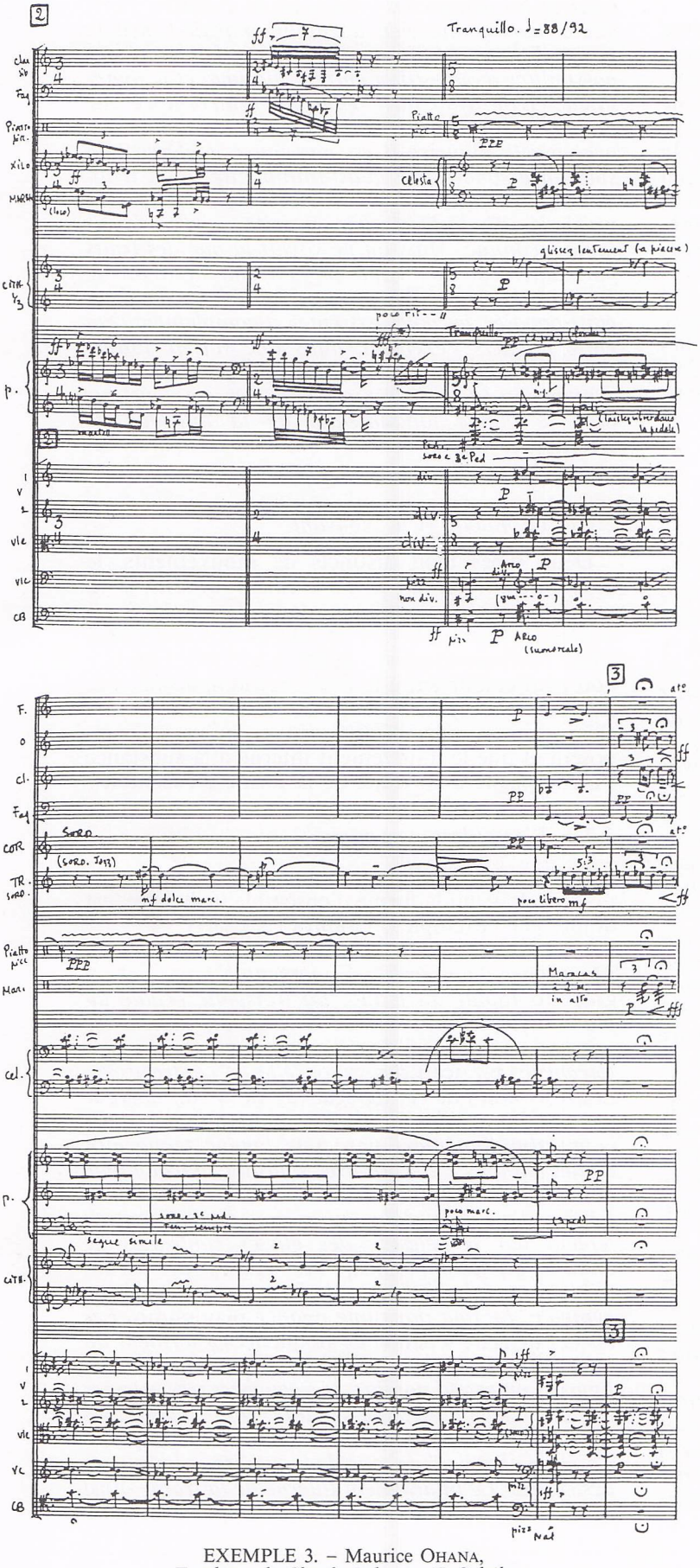
2.2.2. L'équilibre dynamique

Un type plus élaboré de mouvement interne à la matière, laissant la forme d'ensemble inchangée, est donné par l'exemple 3 ci-après (23).

« *La zone de statisme repose entièrement sur la résonnance d'un agrégat fondamental, lancé par un* grupetto *rapide du piano. La troisième pédale du piano assure le maintien de la vibration, déclenchée par une attaque fff dans l'extrême grave, que renforcent les* pizzicati *des violoncelles et contrebasses. Les trois notes de cet agrégat (*do-do ♯ -ré*) libèrent une colonne d'harmoniques, matérialisées dans l'aigu simultanément par : une longue tenue aux cordes (violons 2 et altos avec sourdine, harmonique des contrebasses) ; une oscillation de deux agrégats fondus dans la pédale, au piano, doublé partiellement par le célesta ; des glissés contrariés de cithare qu'accompagnent des glissés de cordes (violons et violoncelles) ; et le frottement léger d'une cymbale. Le tout dans une nuance* pianissimo. *Les bornes de cette* « bande de fréquences » *forment un intervalle de quinte juste, à l'intérieur duquel figurent un grand nombre de fréquences très voisines les unes des autres puisqu'aux sons divisant le continuum des hauteurs en demi-tons tempérés, s'ajoutent les tiers de tons de la cithare et les glissés des cordes. Le mouvement interne de la trame ainsi formée résulte d'une polyrythmie complexe produite*

(20) 1965.
(21) *Op. cit.*, pp. 215-216.

(22) Pp. 216-217.
(23) Cet exemple et l'analyse qui suit sont empruntés à Christine PROST, 1986.



EXEMPLE 3. – Maurice OHANA,
Tombeau de Claude Debussy, II. Soleils.

par : d'une part, de légers décalages entre les emplacements des changements de direction des glissés de la cithare et des cordes ; d'autre part, l'organisation rythmique assymétrique des oscillations du piano, soulignée par le célesta » *(24).*

Cet exemple d'immobilité d'ensemble obtenue par animation permanente de la matière (équilibre dynamique) nous conforte dans l'idée d'opérer une distinction entre les deux niveaux de la mobilité des paramètres d'une part et du mouvement comme résultante d'ensemble d'autre part.

2.2.3. L'homéostase

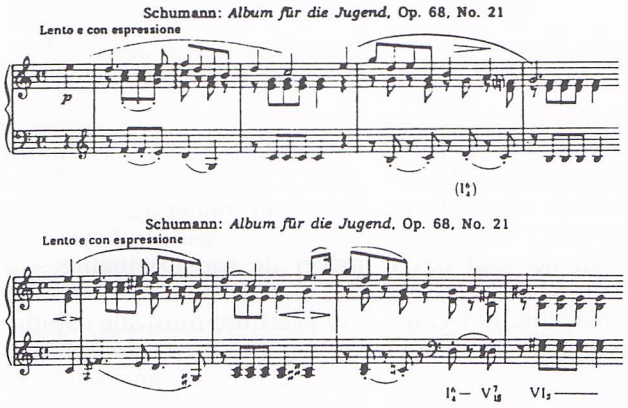
L'*homéostase* est un processus qui maintient une structure musicale en équilibre dynamique en la rééquilibrant en permanence. Des exemples d'homéostase harmonique sont cités par Théodor W. ADORNO (25) et par Yizhak SADAÏ (26).

ADORNO introduit le concept dans son analyse de la *Septième Symphonie* de MAHLER (27) : « *Le premier mouvement [...], après une introduction extrêmement riche du point de vue des tonalités, est en* mi *mineur. Les mouvements médians, qui sont tous les trois, y compris le scherzo, des nocturnes, descendent ensuite dans la région de la sous-dominante. La première* « *Nachtmusik* » *est écrite en* do *majeur, c'est-à-dire dans le ton de la sous-dominante du relatif de* mi *mineur,* sol *majeur ; le scherzo descend à son tour dans le ton relatif de la sous-dominante, c'est-à-dire de* do *à* ré *mineur ; la seconde* « *Nachtmusik* » *enfin reste dans la même région harmonique, mais l'éclaircit en substituant au* ré *mineur son relatif majeur* fa. *Le finale rétablit l'équilibre entre le premier mouvement et les morceaux médians. Mais ces derniers ont un tel poids qu'il ne peut pas les compenser entièrement. Il doit rester une dominante en-dessous du relatif majeur du ton du premier mouvement, c'est-à-dire dans le* do *majeur de la première* « *Nachtmusik* ». *L'homéostase harmonique de l'ensemble de la symphonie, la tonalité principale, serait ainsi* do *majeur, et la* Septième Symphonie *une symphonie en* do *majeur* ».

En se référant à un extrait de l'*Album à la Jeunesse,* op. 68, n° 21, de SCHUMANN, Yizkak SADAÏ introduit la notion complémentaire de *processus d'auto-réglage* (28) : « *Les accords de* sol *majeur [...] et* mi *majeur apparaissent au même point syntagmatique (celui de la tonique finale), ce qui implique un rapport paradigmatique entre les accords en question, voire un rapport de substituabilité. L'apparition (un peu surprenante) de l'accord de* mi *majeur comme substitut d'un accord de* mi *mineur – qui remplace à son tour un accord de* sol *majeur) est liée à un processus d'auto-réglage, que nous allons essayer de brièvement expliquer. Les* fa *bécarres dans les deux dernières mesures [du premier système] créent une minorisation dans la tonalité de* sol *majeur. Celle-là entraîne à son tour un processus d'auto-réglage (de nature purement homéostatique) dont le rôle serait de rétablir l'équilibre tonal qui pourrait être un peu atteint par la minorisation. Le*

(24) P. 112.
(25) 1976, pp. 47, 139, 203.
(26) 1980 et 1986, pp. 37-39.
(27) P. 47.
(28) P. 38.

processus d'auto-réglage auquel nous nous référons devrait impliquer dans ce cas précis une hyper-majorisation dont le rôle serait de neutraliser la minorisation causée par les fa. *Cette hyper-majorisation s'effectue par l'apparition d'un* sol ♯ *dans l'accord de* mi *majeur, et par celle d'un* ré ♯ *qui précède l'accord de* mi *majeur* ».



EXEMPLE 4. – Robert Schumann, *Album de la Jeunesse,* op. 68, n° 21.

2.2.4. Morphorhèse et morphogenèse

La *morphorhèse* est un type d'évolution qui s'effectue par développement des potentialités internes d'une structure, tandis que la *morphogenèse* nécessite une différenciation des structures et donc l'apparition d'éléments autres, régulièrement engendrés par continuité. L'ensemble des transformations d'un même matériel thématique est un exemple de morphorhèse, de même que la longue émergence du dernier thème de *l'Oiseau de Feu.* Le *Boléro* de RAVEL est une morphorhèse.

III. – SÉMIOLOGIE DU MOUVEMENT

Une dernière catégorie de recherches peut découler de la prise en considération non plus des mouvements considérés dans la complexité de leur morphologie, mais des schèmes de pensée qu'ils instituent en propre, ou de leur mise en relation avec d'autres valeurs notionnelles ayant cours dans une société. C'est ce genre d'étude qui peut nous ouvrir la compréhension la plus organique des types spécifiques de causalité qui constituent la musique en discipline autonome de l'esprit, ainsi que d'une véritable sémiologie, psychologie et sociologie des moyens d'expression musicaux. Comprendre en quoi certaines musiques ont eu pour projet telle forme de représentation de l'immobilité ou du mouvement, vouloir saisir les raisons d'une esthétique de la mobilité ou de l'immobilisme, nous conduit au problème des liens que les représentations du mouvement entretiennent avec la pensée musicale ou les groupes sociaux. De sa suspension, dans le *plain-chant* par exemple et le *chant byzantin,* à la dynamique particulièrement violente que Krzysztof PENDERECKI lui a communiqué dans sa figuration des foules hostiles de la *Passion selon saint Luc,* l'expression du mouvement a revêtu, en musique, des formes historiques diverses dont il faudra simultanément appréhender les techniques et viser à déchiffrer le sens.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ADORNO T.W., 1976. – *Mahler.* Minuit, Paris, 268 p.

BALLIF C., 1979. – *Voyage de mon Oreille.* Union Générale d'Éditions, Paris, 304 p.

BAYER F., 1981. – *De Schoenberg à Cage.* Klincksieck, Paris, 220 p.

BOULEZ P., 1963. – *Penser la Musique Aujourd'hui,* Gonthier, Paris, 174 p.

CHARLES D., 1967. – « Ouverture et indétermination ». *La Pensée, 135,* pp. 182-192.

CHARLES D., 1978. – *Gloses sur John Cage.* Union Générale d'Éditions, Paris, 298 p.

CHARRU P., 1986. – « La Cathédrale engloutie, prélude de Claude Debussy. Le mouvement musical au rythme de la forme », in *Analyse Musicale,* **4,** pp. 72-77.

CHIARUCCI H., 1972. – « Essai d'analyse structurale d'œuvres musicales ». In *Musique en Jeu,* **12,** pp. 11-43.

ECO U., 1962. – *L'Opera Aperta.* – Bompiani, Milan. Trad. Franç. 1965. *L'Œuvre Ouverte,* Seuil, Paris, 318 p.

LORTAT-JACOB B., 1987. – *L'Improvisation dans les Musiques de Tradition Orale.* Actes Sud, Aix-en-Provence.

MEYERSON I., 1948. – *Les Fonctions Psychologiques et les Œuvres.* Vrin, Paris, 248 p.

MOLES A., 1958. – *Théorie de l'Information et Perception Esthétique.* Denoël, Paris. Rééd. remaniée, 1972, 192 p.

MOLINO J., 1975. – « Fait musical et sémiologie de la musique ». In *Musique en Jeu,* **17,** pp. 37-62.

MOLINO J., 1986. – « Fondement symbolique de l'expérience esthétique et analyse comparée : musique, poésie, peinture ». In *Analyse Musicale,* **4,** pp. 11-18.

NATTIEZ J.J., 1976. – *Fondements d'une Sémiologie de la Musique.* Union Générale d'Éditions, Paris, 448 p.

NATTIEZ J.J., 1986. – « La sémiologie musicale dix ans après ». In *Analyse Musicale,* **2,** pp. 22-33.

NATTIEZ J.J., 1987. – *Musicologie Générale et Sémiologie,* Bourgois, Paris, 402 p.

PHILIPPOT M., 1970. – « Muss es sein ? ». In *L'arc,* **40,** « Beethoven », André Boucourechliev éd., pp. 82-95.

PROST C., 1986. – « Poétique Musicale de Maurice Ohana. Statisme et dynamisme ». In *La Revue Musicale, 391-392-393,* « Maurice Ohana. Miroirs de l'œuvre », Christine Prost, éd., pp. 107-127.

RUWET N., 1972. – *Langage, Musique, Poésie,* Seuil, Paris, 254 p.

SADAÏ Y., 1980. – *Harmony in its Systemic and Phenomenological Aspects.* Yanetz, Jérusalem.

SADAÏ Y., 1986. – « L'application du modèle syntagmatique-paradigmatique à l'analyse des fonctions harmoniques ». In *Analyse Musicale,* **2,** pp. 35-42.

SCHLOEZER B. de, 1947. – *Introduction à Jean-Sébastien Bach.* Gallimard, Paris.

SOURIS A., 1965. – « Poétique musicale de Debussy ». In *Debussy et l'Évolution de la Musique au xxe siècle.* Colloque International du C.N.R.S., 1962. Repris in André Souris, 1976. *Conditions de la Musique et Autres Écrits,* C.N.R.S., Paris, pp. 213-217.

SOURIS A., 1976. – *Conditions de la Musique et Autres Écrits,* C.N.R.S., Paris, 312 p.

VECCHIONE B., 1984. – *Pour une Science de la Réalité Musicale.* Thèse de Doctorat Troisième Cycle, Université de Provence, Aix-en-Provence, 486 p.

VECCHIONE B., 1985. – *La Réalité Musicale.* Thèse de Doctorat d'État, Université de Paris VIII, Saint-Denis, 727 p.

VECCHIONE B., 1986. – « Les techniques scientifiques d'analyse musicale ». In *Analyse Musicale,* **5,** p. 49.

VECCHIONE B., 1987. – « Réalité Musicale et Psychologie ». A paraître in *Marsyas,* **2.**

XENAKIS I., 1963. – *Musiques Formelles.* Richard Masse, Paris. 232 p.

Laurent Cuniot (*)

Le mouvement comme valeur du langage musical

MUSIQUE CONTEMPORAINE/ÉCRITURE TERMINOLOGIE/QUESTIONNEMENT

La plupart des termes musicaux universellement utilisés renvoient aux valeurs du système tonal et dans certains cas aux acquis de la musique dodécaphonique. On sait parfaitement ce que les termes *Klangfarbenmelodie, série rétrograde, modulation, transposition* désignent. Mais depuis la fracture provoquée par les techniques électro-acoustiques – le changement d'échelle des hauteurs (passage du système en 1/2 tons aux micro-intervalles) – le vocabulaire usuel est devenu impuissant à nommer toutes les notions nouvelles qui ont fait irruption dans notre univers musical et bouleversé notre façon d'entendre, de penser, d'écrire la musique.

Des travaux aussi rigoureux que le *Traité des objets musicaux* de Pierre SCHAEFFER n'ont pas réussi à peupler ce « no man's land » du verbe où chacun s'approprie le terme de l'autre pour lui donner un sens différent. Ainsi l'objet sonore, le timbre, le grain, l'allure, la structure, la forme, etc. prennent-ils autant de sens différents qu'il y a de compositeurs et d'interprètes pour les dire ou les entendre. Cette difficulté à nommer apparaît encore plus ardue lorsqu'on sait que les compositeurs, non contents de manier des notions nouvelles sans outil linguistique approprié (ce qui est somme toute normal pour un musicien), ne sont pas toujours conscients de la portée effective de leur travail : leur intuition est souvent plus forte et plus juste que leur capacité d'« auto-analyse ». Voilà pourquoi tenter d'expliquer ce que représente pour moi le mouvement en musique, comment il constitue un des éléments importants de l'écriture musicale, est un exercice intéressant, mais périlleux, et qui ne revêt aucun caractère définitif.

I. – LES ENSEIGNEMENTS DE L'EXPÉRIENCE ÉLECTRO-ACOUSTIQUE

L'expérience qui a agi sur moi comme un révélateur est sans conteste celle du studio. Celui-ci impose aux compositeurs, s'ils veulent bien jouer le jeu, une remise en question de leurs principes d'écriture, auxquels ils s'accrochent parfois prématurément, et ouvre un champ d'exploration ignoré par nature de la musique instrumentale.

L'expérience électro-acoustique m'a conduit à investir particulièrement deux territoires habituellement méconnus par les gens d'écriture. Le premier concerne les rapports très spécifiques qu'entretient le compositeur, au moment de l'élaboration de la forme, avec un matériau résistant, souvent indocile et qui a la fâcheuse tendance – si l'on ne veut pas le priver de son originalité – à contrecarrer les systèmes conçus trop *a priori*. Cela m'a conduit à considérer l'écriture musicale comme secrétant ce même pouvoir : celui d'imposer une logique née d'elle, sorte de parthénogénèse de la forme. Le compositeur est ainsi contraint en permanence de nuancer la structure qu'il se fixe au préalable ; il laisse à l'invention « horizontale » – le gauche à droite de l'écriture – le soin d'introduire l'indispensable fraction d'irrationnalité qui transforme un édifice formel trop cohérent en une forme mouvante, vivante.

Le second territoire est celui du mouvement. Entrer dans un studio, c'est s'immerger dans un monde sonore et musical où les valeurs traditionnelles (hauteur, rythme, timbre, intensité) sont redistribuées, transformées, dilatées. Les frontières s'estompent, les notions s'élargissent : ainsi, par exemple, les principes harmoniques sont indissociables des composantes du timbre ; le rythme n'est pas qu'une gestion de durées mais quelque chose de plus fondamental recouvrant l'énergie, la vitesse, les qualités dynamiques, les variations d'intensité et de timbre. Face à ce continuum qui fusionne plus qu'il ne distingue les valeurs, l'ancienne hiérarchie qui accordait une primauté absolue aux hauteurs est bouleversée. Il s'agit alors de dégager des lignes de force capables de créer par-delà cette « redistribution des valeurs » une cohérence musicale.

II. – LE MOUVEMENT, FACTEUR D'INTÉGRATION DES PARAMÈTRES MUSICAUX

La caractéristique essentielle du mouvement est la façon dont il s'articule autour du principe de tension/détente. Il transpose les qualités d'énergie fondamentale de ce principe dans le domaine des durées, des vitesses, des dynamiques, des intensités, des hauteurs, voir même de « l'harmonie-timbre ». Il introduit donc à l'intérieur de ces paramètres les fluctuations d'énergie qui s'expriment ici dans des rapports de contraction/dilatation, activité/inertie, stabilité/instabilité, etc. L'écriture, instrumentale ou électro-acoustique, en sublimant les archétypes énergétiques, définit de nouvelles valeurs dont la plupart relèvent du principe d'évolution, qu'il s'agisse de la hauteur ou du temps.

Ainsi, à une conception du rythme qui s'appuie sur un découpage arithmétique du temps (que ce

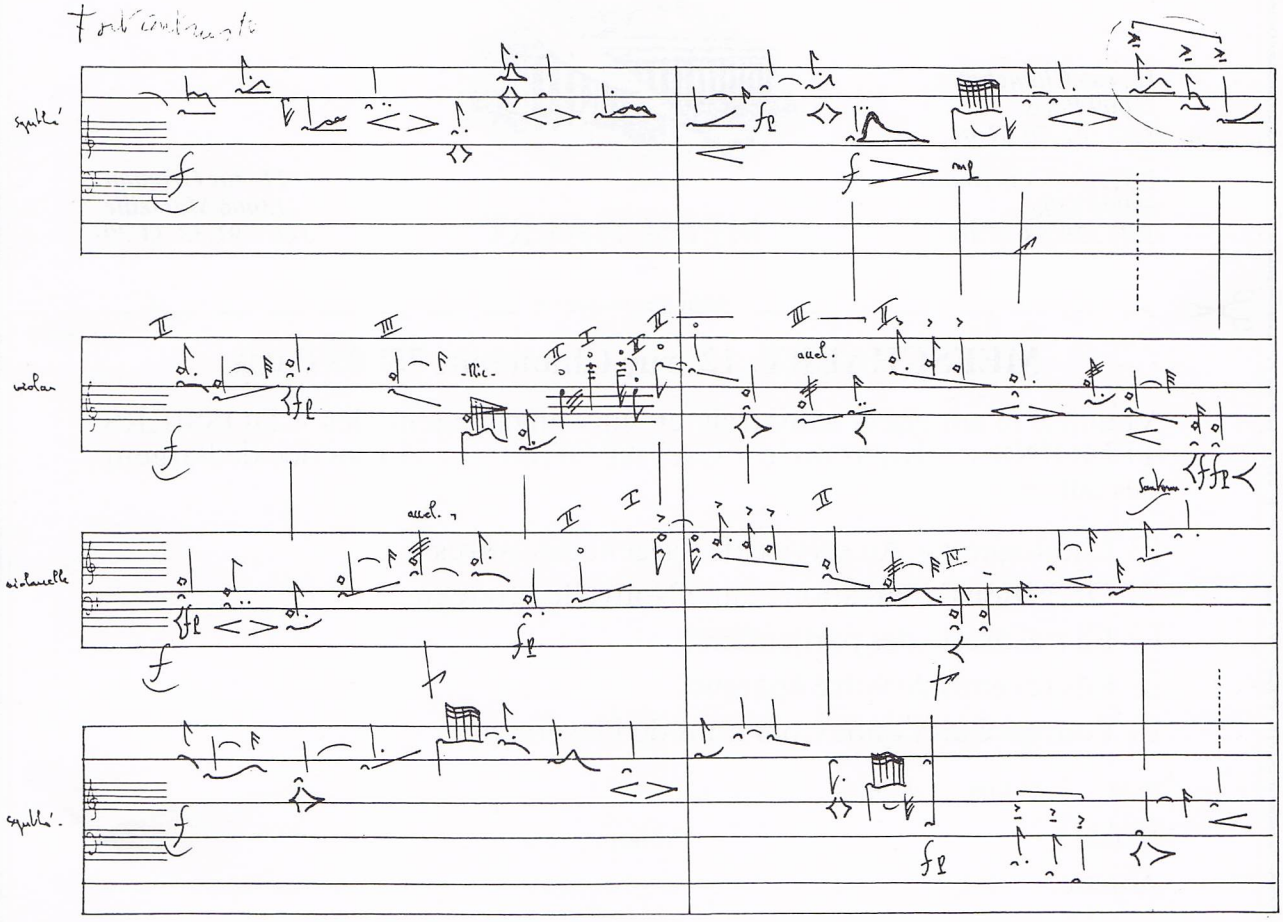
(*) Compositeur, chargé de cours de composition au C.N.S.M. de Paris.

soit en une mesure à 4/4 ou à 3.5/16) s'oppose celle d'un temps animé de fluctuations constantes (continuum des durées) nécessairement corrélées à la vitesse de variation des différents paramètres (intensité, hauteur, timbre). Les durées ne sont donc plus objectivement perçues par rapport à une unité quantifiable, ce qu'on appelle couramment et diversement la pulsation, le tempo ; elles renvoient irréductiblement aux variations des divers paramètres qui leur confèrent ainsi une valeur essentiellement qualitative.

La modulation de l'énergie, comme principe actif de l'évolution du son, conduit naturellement hors du tempérament et impose en regard du continuum des durées celui des hauteurs. L'omnipotence d'une échelle fixe, unique (les 12 1/2 tons), ne peut plus apparaître que comme un cas typé et particulier d'un univers sonore qui intègre toutes les composantes du spectre des hauteurs : échelles multiples en micro-intervalles (1/3, 1/4, 1/8 de tons), variations non scalaires (phénomènes continus), sons bruités etc. Mais ce qui dans le mouvement, dans une morphologie (1), fait sens est exprimé globalement par les variations conjuguées des intensités, des dynamiques, du timbre ou des glissements de hauteur (ceci contrairement au système tonal où les hauteurs pouvaient constituer à elles seules des pôles d'attraction). Les hauteurs scalaires (par opposition aux glissements et quelle que soit l'échelle) n'ont pas ici un pouvoir d'antériorité à l'énoncé « mélodique » (ou, plus largement, horizontal) mais apparaissent au contraire complètement induites par le mouvement. Bien que le compositeur doive impérativement définir un champ harmonique cohérent, le choix des hauteurs à l'intérieur de ce champ reste fondamentalement déterminé par les qualités des morphologies.

Dans les techniques post-sérielles les paramètres sont éclatés, traités indépendamment en des séries spécifiques. A l'opposé, une écriture fondée sur le mouvement fusionne ces paramètres en unités de perception signifiantes quant à leur articulation autour du principe de tension/détente. Les morphologies, en incarnant explicitement ce principe fondamental et tous les cas de figures qui en dérivent, ont un pouvoir d'engendrement (logique d'enchaînement d'une morphologie à une autre) dont les conséquences sont énormes sur l'écriture horizontale. Ainsi se dégagent des lois d'équilibre, des principes d'attraction, de résolution qui donnent au phrasé musical une cohérence intrinsèque. Ces relations de nécessité qui se créent entre les morphologies constitutives de la phrase musicale permettent de renouveler la pensée mélodique sans être aliéné au seul critère de hauteur et, par voie de conséquence, de développer une authentique dimension polyphonique. Ce pouvoir du mouvement à animer logiquement, intelligiblement la matière musicale me paraît essentiel aujourd'hui alors que l'écriture vise de plus en plus à définir une unité des différentes composantes sonores.

(1) Morphologie – en référence au Monème utilisé en linguistique : unité minimale signifiante par rapport au mouvement.



QUATUOR
pour violon, violoncelle et deux synthétiseurs
œuvre inédite de Laurent Cuniot

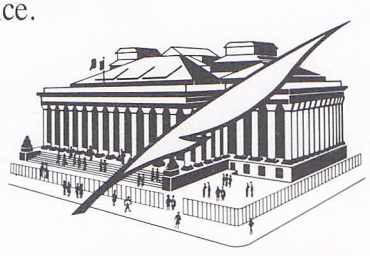
PLACEMENTS: CE QUI EST BON POUR D'AUTRES NE L'EST PEUT-ETRE PAS POUR VOUS

Qui n'a jamais prêté l'oreille à un bon « tuyau » financier ? Combien de vos amis, ou vous peut-être, se sont laissés entraîner par un conseil amical ou une information dite de première main ?

Ces placements spontanés se terminent très souvent par des déceptions ou même des catastrophes. Une information n'est pas toujours bonne, ou même lorsqu'elle arrive dans le grand public, elle a souvent perdu de sa pertinence.

Un bon placement ne peut se faire sur un coup de tête. Il ne devrait se décider qu'après une analyse sérieuse de l'état de votre patrimoine, de sa composition et de ses besoins.

Pour en savoir plus sur les placements Meeschaert, renvoyez-nous le bon à découper ci-joint et vous recevrez gratuitement notre documentation.



MEESCHAERT

12, rue Chauchat
75009 Paris
Tél. : 47.70.61.01

1-3, rue Esquermoise
59000 Lille
Tél. : 20.54.37.00

21, rue Grignan
13006 Marseille
Tél. : 91.33.33.30

Bon à renvoyer à

AN-MU1

MEESCHAERT, 12, rue Chauchat, 75009 Paris

Veuillez m'adresser, sans frais et sans engagement, les « DOSSIERS TEMOINS » suivants ou le « CATALOGUE » « Au service de l'argent des autres »

☐ Catalogue : « Au service de l'argent des autres ».
☐ Or, actions, obligations : une Nouvelle Stratégie.
☐ La trésorerie des particuliers.
☐ Les revenus de votre épargne.
☐ Pourquoi les Fonds Communs de Placement.

☐ M. ☐ Mme ☐ Melle

NOM _____ Prénom _____

Adresse _____

_____ Tél. : _____

Christine Prost (*)

Modernité de F. Chopin : la dynamique et le timbre comme éléments constitutifs de la forme

RYTHME/TIMBRE
RECHERCHE/ANALYSE APPLIQUÉE

Mon propos est de montrer, à travers l'analyse de deux pièces de F. CHOPIN, de quelle manière interfèrent, dans la saisie de l'articulation et du mouvement de ces œuvres, les données mélodiques et harmoniques traditionnelles du style classique, et les éléments de dynamique et de timbre caractéristiques du style romantique. Je prendrai appui sur les deux pièces suivantes :

– *Le Prélude en si b mineur*, 16e des *24 Préludes op. 28,* que l'on peut considérer comme une « improvisation » sur une grille harmonique, à la manière de certains des *Préludes* de J.S. BACH, n'énonçant pas de mélodie clairement articulée ;

– et l'*Étude en fa mineur*, 9e des *12 Études de l'op. 10,* où, par contre, l'harmonie soutient une mélodie classiquement structurée.

I. – LE PRÉLUDE EN *SI b MINEUR* : RYTHME HARMONIQUE ET RYTHME DYNAMIQUE

Numérotation des mesures	Codage	Nombre de mesures	Tonalités	Cadences
1	introduction	1	Si b m (V)	
2-17	A	16	Si b m (ut m) si b m	V
18-33	A'	16	Si b m...Ré b(si)(la) si b m	V
34-37	conclusion	13	Si b m	V-I

TABLEAU I

Le tableau n° 1 fait apparaître l'organisation très simple de cette pièce, en deux parties d'égale durée, présentant l'une et l'autre une carrure classique ouverte de 16 mesures, et suivies de formules cadencielles qui trouvent leur aboutissement sur la cadence parfaite finale. Soit, après une mesure d'introduction sur l'accord de dominante, sorte de geste anacrousique lançant le mouvement, un mouvement perpétuel en deux périodes, la première ne quittant que très fugitivement la tonalité de base, la seconde intensifiant celle-ci dans un trajet plus accidenté, mais demeurant cependant fermement arrimé à l'assiette tonale de *si b mineur.* La conclusion, relativement développée, renforce encore le sentiment d'unité tonale de la pièce.

Le tableau n° 2 ci-après met en évidence la qualité du rythme harmonique de chacune de ces périodes :

Partie A

2-9 * Affirmation tonale classique sur I-IV-V-I, étalée sur les 8 premières mesures, le retour à la tonique n'étant cependant pas accusé fortement (cadence imparfaite, mes 7.8)

10-17 * Double balancement V-I resserré sur une mesure (accords renversés), projeté un ton plus haut, puis retour à l'accord de dominante par un mouvement conjoint descendant de la Basse.

Partie A'

18-25 * Reprise du trajet harmonique des 4 premières mesures de A, qui oblique par glissement chromatique de la Basse vers la dominante du relatif Majeur.

26-33 * Passage en *ré b mineur* (V-I) sur deux mesures, marche resserrée sur 1 mesure au ton inférieur *si*, glissant ensuite en *la* pour se fixer longuement sur l'accord de dominante de *si b* (4 mesures). La brièveté de ces emprunts incite à les considérer comme des accords de couleur. La seule tonalité modulante à retenir est celle du relatif.

Phase conclusive

34-37 * Première formule conclusive avec double balancement sur 1 mesure (cf. mes 10-13) et cadence parfaite IV-V-I.

38-46 * Suivie immédiatement de la reprise de cette même formule arrêtée en un geste très spectaculaire prolongé durant deux mesures sur la sixte napoli-

(*) Université de Provence-Aix-Marseille I.

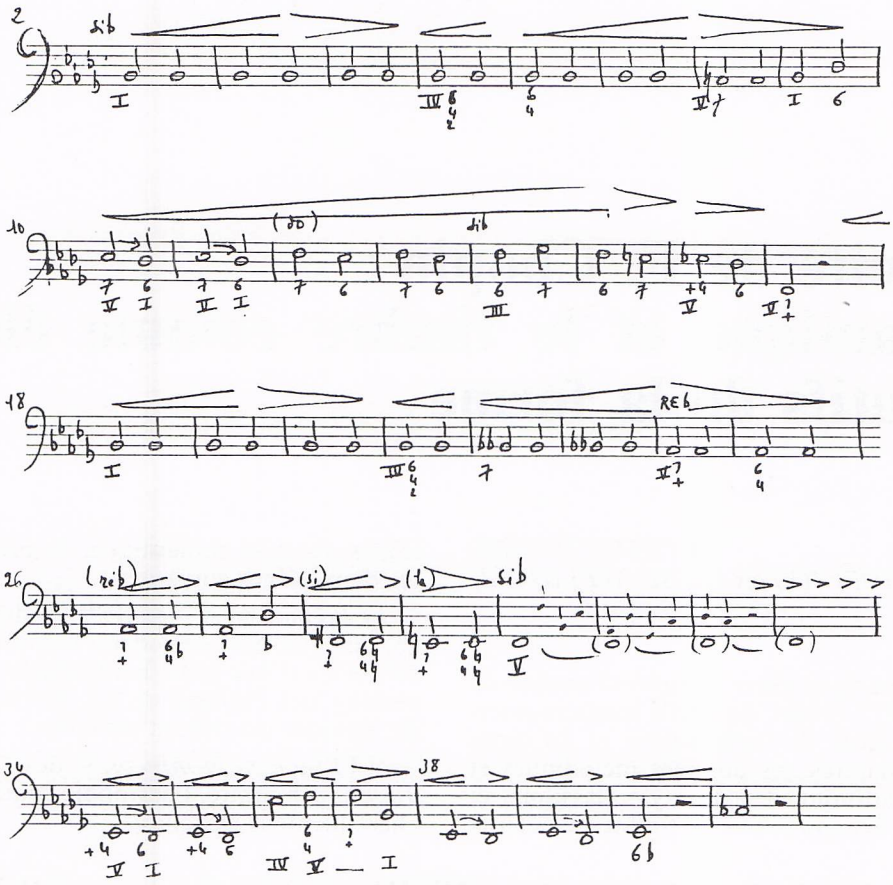


TABLEAU II

taine, puis suspendue durant 4 mesures sur la quarte et sixte avant sa résolution finale.

Comme chez J.S. BACH, une figuration unique peut suffire à CHOPIN pour rendre compte du dynamisme d'un trajet harmonique donné, de son articulation, sa directionnalité, son rythme. Dans ce cas, il se dégage généralement de la projection linéaire de l'harmonie une « mélodie résultante », grâce aux éléments de proximité, de continuité ou d'identité qui lui donnent forme au niveau de la perception. On en trouvera quelques exemples frappants dans les *Préludes 1, 5, 14, 19,* entre autres. Mais, avec sa sensibilité romantique, et contrairement à J.S. BACH, CHOPIN souligne l'articulation de cette mélodie implicite par des indications explicites de dynamique qui en accusent le contour et en précisent le caractère expressif, tout en demeurant en phase avec le rythme harmonique qui la génère : on a donc alors fusion entre les trois ordres : harmonique, mélodique et dynamique, le rythme global naissant en quelque sorte de leur conjonction.

Ce qui me paraît intéressant dans le *Prélude n° 16,* c'est que l'ordre mélodique y est pratiquement aboli et se trouve remplacé par du *mouvement sonore* à l'état pur, défini bien davantage par la qualité, la durée, la forme des courbes qu'il dessine dans l'espace-temps, que par des rapports hiérarchisés de hauteur. On rencontre là une conception très moderne de la « forme sonore » qui tend la main prémonitoirement non seulement aux arabesques Debussystes, mais à « l'objet sonore » Schaefferien, qui se définit essentiellement par la qualité de sa texture et les caractéristiques spécifiques de son enveloppe dynamique.

Dans le *Prélude en si b mineur*, l'assise harmonique donnée par la main gauche du piano est tellement explicite qu'elle ne laisse naturellement aucune part d'ambiguïté quant à l'insertion de ces formes sonores dans un code parfaitement admis. Il n'en reste pas moins qu'analyser ces traits ou ces arpèges brisés en termes de notes réelles, notes de passage, broderies, appogiatures ou échappées, est certainement moins pertinent que de les observer du point de vue de leur forme pure (fusées, volutes, chutes, éclatements, dispersions...), formes dont l'énergie est explicitée par les indications de dynamique.

Le tableau n° 2 permet de se rendre compte de l'extrême variété de ces formes d'énergie, tant dans la durée (de 1 à 6 mesures) que dans les rapports des phases de croissance ou de décroissance des unités. Associée à la sinuosité des courbes, dans leur réalité sonore concrète, l'énergie dynamique est ce qui concourt le plus à « donner forme » à la pièce, du point de vue de la perception.

Si l'ordre harmonique est la structure profonde qui lui assure à la fois son unité, son équilibre et sa directionnalité, c'est inconstestablement la qualité du dynamisme des formes sonores enchaînées qui « fait sens » du point de vue de l'audition. De cette dialectique entre structure sous-jacente et structure de surface – dialectique, et non plus fusion, comme lorsqu'une mélodie naît de l'harmonie –, provient, me semble-t-il, une grande part de l'originalité, de la force et de la modernité de ce Prélude.

II. L'ÉTUDE EN *FA MINEUR* : STRUCTURE MÉLODIQUE ET STRUCTURE DE TIMBRE

	Numérotation des mesures	Codage	Nombre de mesures	Tonalités	Cadences
I - 36 m	1-8	a1 a2	4+4	fa	Cad.évitée
	9-16	a1 a2	4+4	fa	V.I
	17-24	b1 b2	4+4	Ré b Sol b	V →
	25-28	c	4	emprunts passage fa	V →
	29-36	d d'	4+4	Pédale V fa	V →
II - 37 m	37-44	a1 a2	4+4	fa	V →
	45-48	a'1	4	fa	V →
	49-56	c' c''	4+4	emprunts passage	IV(6/4) →
	57-64	d d'	4+4	Pédale I fa	IV-I
	65-67	coda	3	fa	IV-I

TABLEAU III

Le tableau n° 3 fait apparaître l'organisation bipartite de cette étude, la seconde partie se présentant comme une version écourtée de la première (disparition de *a'*2, ainsi que de *b*1 *b*2, avec, en contrepartie, l'expansion de *c*), ainsi que la permanence des carrures de 4 mesures.

On aperçoit également que la première partie s'organise en deux phases distinctes (cadence parfaite à la 16e mesure, à la fin de l'exposition de la mélodie principale), alors que la seconde est d'un seul tenant. Par ailleurs, la première partie est nouée à la seconde par un enchaînement cadenciel. Le mouvement musical, amorcé par l'énoncé de la mélodie principale, se déroule donc à partir de la mesure 17 sans ponctuation harmonique conclusive, relancé de phase en phase par la tension d'accords de dominante non résolus. En revanche, la cadence plagale finale, sur Pédale de Tonique, est répétée 8 fois en *d d'* ; la Coda en est l'écho, entendu dans la résonance de la pédale.

On ne quitte la tonalité principale qu'en *b*1 *b*2 (soit pendant 8 mesures) ; les modulations sont ici aussi claires que brèves ; par ailleurs, seules 4 mesures d'accords de passage dans chacune des deux parties (en *c* et *c'*) amènent quelque passagère ambiguïté dans ce plan tonal particulièrement stable. A cette stabilité, participe encore, et au plus haut degré, la quasi permanence de la Pédale de Tonique.

Cependant, cette étude apparaît à l'écoute (lorsqu'elle est bien interprétée...) beaucoup plus structurée par ses différences que par ses identités, par ses contrastes que par sa stabilité. Ces contrastes et différences ne se rencontrent ni dans la mélodie, ni dans l'harmonie, ni dans le rythme ; c'est entièrement la dynamique et le timbre qui les assument, soit par *oppositions binaires*, associant les contrastes d'intensités à des contrastes de tessitures, de densités, d'articulations et de vitesses (cf. mes 29-36 et 57-64), soit par *progressions*, associant alors les progessions d'intensité à l'accélération (cf., mes 25-28 et 49-56) ou à la décélération (mes 8).

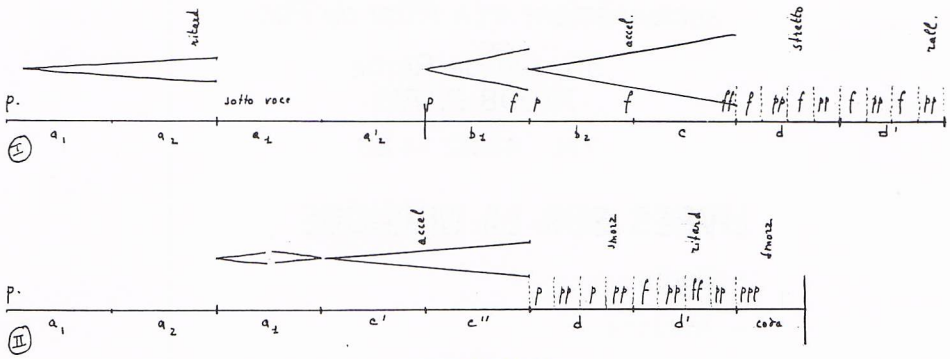


TABLEAU IV

Le tableau n° 4 fait apparaître avec quel soin sont ménagées les deux progressions aboutissant aux oppositions binaires (avec toute leur charge d'« appasionato »), des épisodes *d* et d' culminant à la fin de chaque partie : progression amorcée en *b*1, rechargée en *b*2 et *c* pour la première partie ; progression préparée en *a*1 et poursuivie en *c'* et *c''* pour la seconde.

On notera aussi l'originalité de la courbe dynamique de la mélodie principale : l'élément *a*1 *a*2, en progression d'intensité de faible amplitude, partie de la nuance « piano », vient buter sur l'accord ambigu de la mes 8. De quelque manière qu'on analyse harmoniquement cet accord, son enchaînement avec l'accord précédent a le caractère d'une cadence évitée, que souligne et grossit le *crescendo* associé au *ritardendo*. La reprise, conclusive, cette fois, de l'élément *a*1 *a'*2 se fait *sotto voce* et se maintient dans une nuance feutrée, ce qui est de nature à assurer à la progression qui s'amorce ensuite toute son efficacité.

Ainsi les intensités découpent-elles dans le mouvement sonore des phases clairement articulées. La dynamique confère à la mélodie une valeur qui, loin

d'être seulement un revêtement d'ordre expressif, se révèle être l'élément essentiel qui donne sens à la structure formelle de la pièce : une structure en quelque sorte neutre, assez banale pour se soumettre docilement aux suggestions de l'énergie, et ne se réalisant que dans sa matérialisation concrète. Car l'énergie est, on l'a vu, intimement liée au timbre : ceci est particulièrement frappant au cours des mesures 29-36 et 57-64, déjà citées : le choix des tessitures, les doublures à l'octave, les modes d'articulation, les itérations et grupettos sont des éléments constitutifs du timbre, dont la fonction devient ici plus importante que la fonction mélodico-harmonique des broderies d'accords qui en constituent la texture. On retrouve ici la prééminence très moderne du *qualitatif* relevée à propos du *Prélude en si b mineur*. Les interprètes de CHOPIN gagneraient probablement beaucoup à prendre cette prééminence en compte. CHOPIN n'est pas seulement un mélodiste et un harmoniste accompli, un rythmicien raffiné : il est aussi un très grand sculpteur de la matière sonore. Le relief et la profondeur, la minceur et l'épaisseur, la fluidité et la cristallisation, la détente et la tension, l'étalement et la condensation, la transparence et l'opacité, l'ombre et la lumière, toutes ces notions qualitatives sont chez lui *constitutives de la forme*, comme elles le seront, soixante ans plus tard, chez DEBUSSY.

Si l'on pense que c'est de la forme, – prise dans son acception la plus large, c'est-à-dire comme processus singulier d'interractions entre tous les éléments sonores – que naît le sens, on ne pourra rendre compte de ce sens que par la saisie (auditive ou interprétative) la plus complète et la plus juste possible des éléments qui la constituent, de leur fonction et de leurs rapports réciproques. Ce qui revient à considérer les éléments « d'expression » comme ne faisant qu'un avec la qualité des textures et des figures et leur manière propre de se déployer dans le temps. *La musique de CHOPIN ne touche pas grâce à l'expression que l'on y « met », mais par celle qui s'y trouve.* C'est dans cette perspective que la subjectivité sentimentale, anecdotique, locale et limitée qu'on lui attache trop souvent peut être évacuée, et que peut lui être restituée sa vraie dimension, celle d'une mise en forme du sonore selon les schèmes universels de l'homme, projections d'énergies et de figures ancrées dans l'expérience et créées par l'imaginaire, où il se trouve autant qu'il se retrouve.

LIBRAIRIE MONNIER

anciennement « La Flûte de Pan »

55, rue de Rome
75008 PARIS

Tél. : 45 22 14 28

LIVRES SUR LA MUSIQUE

- Neufs
- Anciens
- En français et en langues étrangères

5 000 TITRES !

Tous les livres sur les compositeurs, les instruments, la musicologie, l'opéra, l'histoire de la musique, la pédagogie, l'analyse, la théorie, etc.

Envoi en province et à l'étranger
Achat de bibliothèques et lots de livres

Pierre-Albert Castanet (*)

L'appareil cinétique dans l'œuvre instrumentale d'Arthur Honegger (1)

ESSAI/RECHERCHE

« Tout mouvement, de quelque nature qu'il soit, est créateur ».
E. Poe (*Puissance de la parole*)

Le terme de mouvement a plusieurs sens dans le domaine musical. Il peut, entre autres, recevoir l'acception classique de *tempo*, c'est-à-dire de « *degré de vitesse musicale d'une œuvre* » comme disent les dictionnaires. Nous essaierons pour notre part de mettre l'accent sur l'aspect intrinsèque du tempo, du mouvement, en nous attachant au sens étymologique du mot, qui vient du latin *movere* et qui signifie : « *causer (une douleur), mettre en action, rendre instable, enclencher (un processus)* ».

L'essence même d'une œuvre artistique, d'une œuvre musicale, constitue un complexe vivant : par exemple une pièce instrumentale écoutée *dans le temps.* Nous pouvons la qualifier de « *cinétogènese sonore* », c'est-à-dire de développement de cellules rythmiques, mélodiques, timbriques, dynamiques, sous l'effet d'attractions, de répulsions, de répétitions ou de projections. Les *mouvements élémentaires du temps* ainsi identifiés s'organisent en *mouvements d'ensemble de l'œuvre,* dont nous montrerons les fluctuations perceptives, les variations psychologiques et sensorielles.

Bien avant la découverte d'un *continuum sontemps,* Arthur HONEGGER (1892-1955) a travaillé, dans les années 1920 (c'est l'époque de l'agonie du GROUPE DES SIX) à la recherche d'un *dynamisme agogique.* Dans une optique générale et en nous appuyant sur des extraits de son œuvre, nous analyserons successivement les *outils véhiculaires* (des objets fondamentaux de l'agogique) qu'il utilise et le *pluricinétisme* (les divers mouvements de l'œuvre) qui en assure la mise en œuvre.

I. – UN PARAMÈTRE SENSITIVO-MOTEUR

Vers 1920, dans une période dite néo-classique, HONEGGER s'efforce de concilier recherche et acquis musical. Le concept de mouvement comme souffle porteur d'une œuvre, est entrevu par référence à BACH (« *Pacific 231 est une sorte de grand choral varié, silloné de contrepoints à la manière de J.S. Bach* » (2) et à BEETHOVEN, mais aussi par l'intuition prospective d'un compositeur qui fait éclater le moule stéréotypé d'une œuvre éconduite pour forger de nouvelles sources émotives.

« *Le rythme est instaurateur de l'aventure sonore* » nous dit le compositeur musicographe Robert SIOHAN, ami d'HONEGGER. « *Rythme de durée, d'intonation, d'intensité, rythme architectural se révèlent comme un principe polymorphe, ordonnateur de la durée musicale et de ses pouvoirs* ». Chez HONEGGER, l'idée de cinétisme sonore revêt deux formes distinctes : celle du senti et du vécu, celle de l'intuition et du calcul. L'idée de mobilité « *dont nous sentons intuitivement les raisons esthétiques avant d'en connaître le processus technique* » (3) semble adoptée par l'auteur du *Souvenir de Chopin* : bipolarité de l'agencement temporel et double spécification de l'organisation spatiale. Nous sommes ici à la croisée d'un Temps irréversible et unidirectionnel et de l'identité perçue (et maîtrisée) d'un Espace conditionné.

II. – LES OBJETS AGOGIQUES OU LES OUTILS VÉHICULAIRES DE L'ESPACE-TEMPS

Les tendances néo-classiques (voire post-romantiques) des années 20 se montrent novatrices au niveau de la conjuration de la « *magie des habitudes acquises, fût-ce sous le couvert d'une mascarade archaïsante des formes* » (4). Les promoteurs de la réhabilitation d'un style, d'un « conservatisme d'attitude », sans idée de révolution, sont, en fait, nombreux : le STRAVINSKY tardif, TAILLEFERRE, BAUDRIER, DANIEL-LESUR... Arthur HONEGGER ne cache pas ses maîtres, ses influences (Reger, Strauss), et ses affections pour les formes anciennes (le canon, la fugue, la passacaille, la forme sonate...)

(*) Compositeur, coordinateur des activités de musique contemporaine à l'Université de Haute-Normandie.

(1) Cet article fait partie d'une étude plus élaborée, incluant une analyse appliquée des *7 pièces brèves pour piano* qu'il n'a pas été possible de reproduire ici.

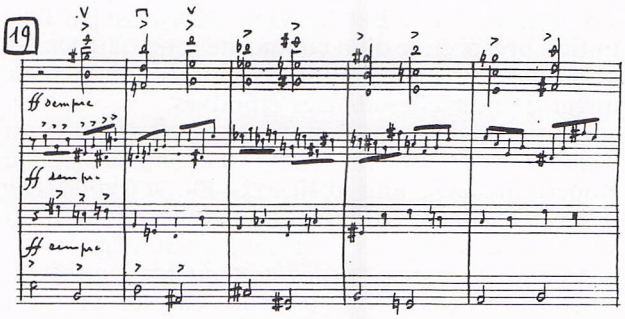
(2) Arthur Honegger, *Pensées contemporaines,* Paris, Debresse, 1962.

(3) Robert Siohan, *La notion de mouvement,* Horizons sonores, Paris, Flammarion, 1956.

(4) H.H. Stuckenschmidt, *Les nouvelles règles,* la Musique du XXe siècle, Paris, Hachette, 1969.

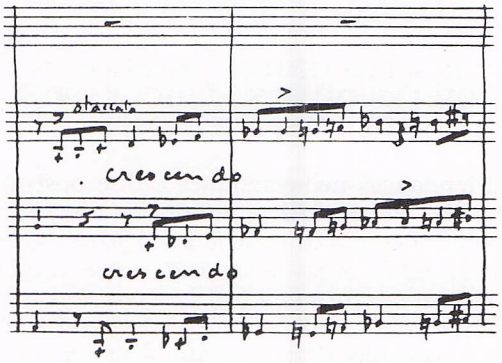
1. Le canon

Le canon, véritable *mobile* – vieux de huit siècles – ne perd pas sa prime définition dans ce quart de vingtième siècle ; celle de la vie interne, de l'échange (des voix), de la fonction (emploi de *passages* mélodiques) ou de l'état (porteur de linéarité)... en un mot, celle du mouvement. Dès 1916-1917, HONEGGER écrit un *Quatuor à cordes* (il a 24 ans) dont la vertu première est l'importance attachée à la conduite des lignes mélodiques au sein d'un tissu polyphonique extrêmement serré. Le premier mouvement porte en exergue « appassionato » et la référence au tourment beethovénien est flagrante. Dans le *3e Quatuor à cordes* (1936-37) – et notamment dans l'Allegro Finale – un rondo tourbillonnant met en œuvre des couplets constitués de thèmes développés, agencés en canon et conjugués au refrain. L'idée maximale de l'errance des voix est ici poussée à son paroxysme :



Canon en trio – Mouvement ascendant (hauteurs) – crescendo (intensité) – déplacement des accents – staccato (dynamique)

Le dernier refrain est tissé par la superposition de trois allures différentes : les parties extrêmes en blanches (elles-mêmes décalées), l'alto en noires, et le second violon en croches, le canon étant « motu proprio » l'image (exacte ou déformante) du temps :



Canon d'allures et de hauteurs. La partie de 1er violon est harmonique, elle accumule les hauteurs des autres instruments comme un aimant (mouvement attractif)

Ces artifices mouvementés d'écriture ont été brillamment illustrés par les maîtres de l'école franco-flamande des XVe et XVIe siècles et excitent l'imagination (au sens latin du terme) de notre créateur. N'a-t-il pas écrit en 1922 *trois contrepoints* pour flûte, hautbois (cor anglais), violon et violoncelle en hommage à Bach ?

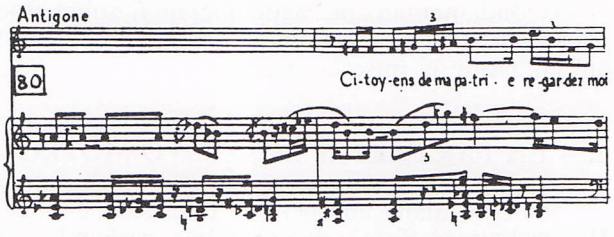
2. La passacaille

Ce terme de provenance espagnole supporte un sens direct de mouvement : « passer (dans la rue) ». Depuis son origine, les constantes de la forme accusent une ambiguïté : celle de la représentation du continu par la répétition du temps qui s'écoule structuré par un ostinato. Nous favorisons ici le concept de la variation. Cette idée ne pouvait que séduire l'artisan furieux qu'était HONEGGER, mais aussi ses maîtres (Reger, Hindemith), comme ses épigones (Dutilleux...).

Dans le deuxième mouvement Larghetto de la *4e Symphonie* (1946) dite *Deliciae basilienses*, la mélopée suisse « Z'Basel an mim Rhy » jouée au cor, côtoie le thème rythmique de la passacaille : superposition du temps lisse et du temps strié, nouveau véhicule bipolaire au service du temps, mêlant le calcul et la réalité quotidienne, la science et l'art populaire. L'auteur du *Roi David* s'est exprimé sur le dernier mouvement de l'édifice symphonique : « *Le Finale est une construction polyphonique un peu complexe peut-être (mais l'auditeur n'a pas à s'en préoccuper) où les différents éléments se superposent progressivement* ». Il s'agit d'un tissu dense qui avance en un crescendo de texture par la mise en espace d'une concentration de matériaux mélodico-harmoniques et de formes : la macro-structure brasse les plans du rondo, de la passacaille et de la fugue simultanément. Faut-il rappeler que la *Fugue* (de l'italien « fuggire » = fuir, s'enfuir), est par excellence l'objet du mouvement ? Arthur HONEGGER compose une *Fugue et choral* dès 1917 (orgue), un *Prélude, arioso et fughette sur le nom de Bach* en 1932 (piano) et un *Prélude, fugue, postlude pour Amphion* en 1948 (suite symphonique).

3. Le polysens de la matière

Le rythme que les Grecs appellent l'élément mâle au sein du triptyque Poésie-Musique-Danse régit autant les masses animées que les mouvements temporels proprements dits. L'étude des rythmes-durées nous amène à discourir sur la multiplication des paramètres, d'une manière interne ou autonome. La *polyrythmie* à l'aube du XXe siècle renforce l'idée de voyage dans le temps musical, complexifie les données simples des formes apparentes de la pulsation. Un exemple suffit pour comprendre ce processus de *désorientation* (consciente) dans cet extrait d'*Antigone* (1924-27).



Des artifices sont employés pour gommer le sentiment d'une simple mesure à 4 temps : appogiatures, syncopes, liaisons (retards ou anticipations), chaque voix (partie) ayant sa propre logique rythmique.

La *polytonalité* (autre produit avoué du début du siècle et systématisé par Darius Milhaud) aura des vertus cinétiques, celles-là mêmes que le chroma-

tisme avait connues cinquante ans plus tôt. L'impression polytonale résulte d'un système harmonique et contrapunctique, sur le canevas Espace/Temps (on parle aussi de *polymélodie*). Le procédé honeggerien peut s'apparenter au concept de *tonalité-retard* par le tuilage de divers éléments distincts ou par leur articulation interne (cf. *Antigone* (sc. 2) et *Jeanne d'Arc au bûcher* (sc. 3 et 4).

4. La mise en forme

HONEGGER est favorable à une forme sans retours, qui doit s'épanouir d'une seule idée, semblable à la théorie de la plante de GŒTHE mise en pratique par Anton WEBERN et identique aux conceptions concertantes de la musique baroque (cf. la *1re Symphonie*, 1929-1930). La formule médiévale, chère aux artistes de l'âge théologique, « plures ex una », retrouve avec les néoclassiques une nouvelle actualité. « *La plus haute des formes mélodiques, je l'imagine comme un arc-en-ciel qui monterait et redescendrait sans qu'à un aucun moment l'on puisse dire :* « Ici, vous voyez, il a repris le fragment B, là le fragment A » (5)... Forme-mouvement monodirectionnelle, sans repli, ni charnière telle qu'on la trouve dans le deuxième mouvement de la *Symphonie Liturgique* (1945).

5. La théâtralité de la musique

HONEGGER croit en la magie et en l'incantation, comme le prônaient les disciples du GROUPE JEUNE FRANCE. Les mystères de la croyance sont inexplicables, ils font que la musique « n'est comparable à aucun autre art ». Néanmoins il emploie volontiers les rythmes mélodiques (intonations, accents...) issus de la phonologie et de la linguistique, ainsi que les principes formels et contrastants qui agissent sur le contour d'une idée musicale (la pertinence des césures...), et qui sous-entendent une théâtralité dysprosodique autant qu'authentique. « *Envelopper le drame d'une construction symphonique serrée sans en alourdir le mouvement... Chercher l'accentuation juste principalement dans les consonnes d'attaque en opposition à la prosodie conventionnelle qui les traite en anacrouses* ». (6)... » « *Le grand exemple me fut donné par J.S. Bach, le Bach des récitatifs et des Passions... Il faudrait imposer (aux récitatifs) le tempo, l'allant d'une véritable lecture... Pour faire jaillir l'étincelle d'un mot, je vais jusqu'à déplacer son accent tonique* » (7)... » Quand les mots sont absents, le processus reste identique, le drame n'est que plus abstrait, mais pas moins réaliste. Écoutez l'Adagio du *1er Quatuor à cordes,* d'une douleur attristée, analysez les degrés de tension du « développement » à la manière de Richard WAGNER (surtout par les principes harmoniques). L'ensemble de forces parachromatiques en réseaux tressés se retrouve dans le 1er mouvement de la *Sonate pour violoncelle et piano* (1920), embrassant tout l'ambitus en une violente descente mélodique. « *Ce procédé... permet d'assurer la gradation dynamique et d'en prolonger la détente au-delà de son point culminant* » (8). D'autres effets théâtraux ont pour l'auditeur l'aspect destructeur de la convention, de la routine du mouvement obligé ou attendu : les unissons brefs du Finale du *2e Quatuor à cordes,* ou les éclats cinglants, fortissimo, de l'Allegro Marcato de la *5e Symphonie* dite *Di tre re* (1951)... Enfin, notons le souci de distribution des rôles sur la scène musicale, les formes pentathématiques chères à HONEGGER (cf. 3e mouvement du *1er Quatuor à cordes* et le 1er mouvement de la *4e Symphonie*), inaugurant des contrepoints insoupçonnés dans les déplacements et la confection des textures, dans la progression émotionnelle, dans le phénomène excitateur sonore. Ces allures tragiques du matériau, propres à réveiller les mouvements nobles de l'âme humaine, sont pour HONEGGER autant de moyens de transport pour l'ailleurs inconditionnel de l'auditeur. Nous pourrions dire que la tragédie (concrète) de l'art honeggerien (abstrait) est en ceci qu'elle transforme la musique en destin, étant très proche du BEETHOVEN aux sources du Romantisme.

III. – LE PLURICINÉTISME OU LES MOUVEMENTS D'UNE ŒUVRE

1. Les mouvements obstinés

Dans le second mouvement Adagio de la *1re Symphonie,* des *élans* chromatiques n'apportent guère la paix et se conjuguent avec un diatonisme intervallique en un couplage homogène de timbres. Notons cette scansion des cordes graves (altos et violoncelles) en une basse obstinée, *mode d'action* agogique relatif statique. Dès 1919, HONEGGER insère cette notion de « sur-place mouvementé » dans une *danse* pour piano dédiée à Ricardo VINES (l'obsession démentielle de cette page est due à la répétition d'un même accord diabolique composé de deux tritons).

Cette idée altérée de *mouvement perpétuel* est illustrée également dans le mouvement initial du *2e Quatuor à cordes* (1934-1936), ainsi que dans le Moderato du premier mouvement de la *2e Symphonie* (1941). L'alto solo y fait vibrer douze fois une formule mélodique, plaintive, pianissimo et répétitive à deux niveaux.

2. Les dynamiques de mouvement

Dans le *Prélude* (1919) pour piano, dédié à Walter Morse Rummel, HONEGGER considère le matériau par une gradation basée sur le dynamisme des objets sonores. « *A la progression potentielle de l'énergie effective, à une accélération du mouvement qu'une hésitation répétée ne retient qu'en apparence, s'ajoute une intensité graduelle du son* (9) ». Les fluctuations de hauteur (toute la tessiture), d'in-

(5) Arthur Honegger, *Je suis compositeur*, Paris, Conquistador, 1951.
(6) Arthur Honegger, *Préface d'Antigone,* Paris, Salabert.
(7) José Bruyr, *L'écran des musiciens,* Les Cahiers de France.
(8) Willy Tappolet, *Arthur Honegger*, Neuchatel, La Baconnière, 1957, pour la traduction française.
(9) *Ibid.*

tensité (crescendi...), de tempo (« un peu plus agité », « en pressant »), de durées (large tissu syncopé), de timbres (trilles...), d'espace (jeu sur trois portées, projection de sons, sforzendi...) concourrent à l'idée de *mouvement intégral.*

3. Du mouvement sensoriel à l'ineffable

Considérons le mouvement comme procédé de stylisation (voire de stylisme) de la durée : « *...de ce que le mouvement sonore soit la stylisation de l'activité émotionnelle (l'émotion esthétique), il n'en n'est pas moins qu'il garde de son origine ce caractère de principe vivant, profondément différent en cela du rythme mécanique, résultat tout fortuit et purement matériel d'un agencement de bielles et d'engrenages* (10) ». HONEGGER s'est attaché à copier ou à illustrer certains rythmes de la nature et des machines. Le Prélude de la musique de scène (1923) de *La Tempête* de Shakespeare dépeint les forces déchaînées d'un orage en pleine mer, par d'incessantes progressions chromatiques (toujours le même cliché figuratif) des vents (11). Étrange violence rappelant le début de l'introduction de la *Danse des morts* (1938), « *un coup de tonnerre formidable... où le son roule, va et vient, rebondit sur lui-même, comme on en entend pendant les grands orages de Printemps...* » (CLAUDEL). Cette idée de composition arithmétiquement ordonnée sera le germe du célèbre *Pacific 231.* On a trop glosé sur cette œuvre (1923) de fausse inspiration machiniste, la rattachant même parfois aux sous-produits du futurisme italien. L'objet de la démarche compositionnelle était de véhiculer une force rythmique relevant du calcul (comme dans le Finale de la *2e Symphonie* dans lequel des triolets de croches augmentent de violence et diminuent en intensité, en devenant des doubles croches). Dans *Pacific 231,* l'auteur donne le sentiment d'une *accélération* mathématique du rythme, tandis que le mouvement lui-même se ralentit. Seul le résultat auditif compte, ici la partition n'est la preuve que de la science. Le mouvement entendu est l'inverse du mouvement lu, le trompe l'œil possède un écho musical. Bien qu'HONEGGER nous dise que *Pacific 231* soit sont œuvre la plus abstraite, l'idée de mouvement y est donnée par le *Voyage* d'une locomotive « *pour trains lourds de grande vitesse* », laquelle atteint à plein rendement « *l'état lyrique, le pathétique* » (12). Les germes moteurs évidents sont à étudier dans la dernière des *Sept pièces brèves* de 1920. Le thème du *Transport* est à relever dans la courte pièce pianistique *Scenic Railway* (1937) composée pour un album collectif intitulé *Parc d'attraction* et dédié à Marguerite Long. La musique est imitative à souhait : halètement de la machine (13) qui chauffe, coup de sifflet, départ, voyage au pays des montagnes russes (arabesques en vagues), renouant avec l'esprit du *mouvement perpétuel.*

En 1928, HONEGGER compose un rondeau varié pour orchestre s'inspirant des activités sportives pratiquées dans sa jeunesse passée au Havre : *Rugby.* A cette époque, il est passionné de mouvement, de rythme et de compétition. N'a-t-il pas déjà composé sept ans auparavant un ballet intitulé *Skating-Rink* pour patins à roulettes ? Dans *Rugby,* HONEGGER veut mettre en relief les mouvements « *d'attaques et de ripostes du jeu, le rythme et la couleur d'un match au stade de Colombes* ». Tappolet a écrit sur la mise en musique de la « *musculature humaine* » et les « *libres mouvements d'une jeunesse qui mesure ses forces dans une lutte d'homme à homme* ». La figuration de ce sport collectif qui oppose symboliquement deux clans (les bois et les cordes groupés en équipes) se réalise d'une manière polyharmonique – la conquête et la défense d'un territoire (*ré* majeur) étant de règle dans ce sport. Nous assistons également à une représentation théâtrale du rythme (la qualité du spectacle rugbystique tient à ce qu'il produit l'image d'une bataille en mouvement, sa singulière capacité de dramatisation étant, ici, la fougueuse variation des valeurs de notes surtout due au procédé de raccourcissement). Le terrain stable sur lequel l'ensemble de la partie se joue est un tempo toujours identique et une dynamique « Forte » généralisée : gageure d'HONEGGER qui veut illustrer un mouvement humain en stabilisant les paramètres agogique et d'intensité.

Avec le *3e Mouvement symphonique* (1932) – notion cinétique adaptée à une entité musicale – HONEGGER réussit le pari d'un mouvement abstrait (sans référence) répondant à l'enchaînement d'un Allegro et d'un Adagio. Le métier du compositeur puise ses racines chez les maîtres anciens et subit la loi singulière (mise en lumière par Pierre SCHAEFFER (14) de l'anamorphose temporelle : déformations, irrégularités, corrections des données de forme et de mouvement dues au temps (temps historique, sociologique, esthétique et psychologique – ce dernier pouvant être celui du compositeur et celui de l'auditeur). Une homogénéité de style s'opère entre l'art honeggerien de cette première moitié du XXe siècle et les bonnes manières baroques. L'auteur des *Cris du monde* a su conjuguer intelligemment les influences ambiantes de l'art contemporain et les critères des legs ancestraux devenus conventions.

Dans le *3e Mouvement symphonique* figure une grande part de l'esthétique honeggerienne instrumentale : base harmonique recherchée de laquelle découlent toutes variations paramétriques (forme linéaire rétrogradable, développement, réexposition de thèmes rythmiques et mélodiques, principes du canon et de la strette, scansion obstinée d'incipits... éléments relatifs au mouvement sous toutes ses formes). Un mouvement qui ne suppose pas la métaphore ni la litote et qui prend tout son sens dans l'abstraction la plus idéale, retrouvant les limites des « *mouvements sans substance ni espace* » d'ARISTOXÈNE, ou renouant avec la célèbre apostrophe du rouennais FONTENELLE : « *Sonate, que me veux-tu* ? » Nous pouvons nous demander, avec Camille SAINT-SAENS, si « *la musique à programme est un genre nécessairement inférieur... La musique*

(10) Voir la note 3.

(11) Cf. Pierre-Albert Castanet, *Du naturel dans l'art, Voyages à travers le sensoriel,* Mt-St-Aignan, Les Cahiers du C.R.E.M. n° 3, 1987.

(12) Pour l'analyse de *Pacific 231,* nous vous renvoyons à l'étude de Willy Tappolet (*op. cit.*) et à celle plus originale de Jean-Étienne Marie, dans l'*Homme Musical,* Paris, Arthaud, 1976, mettant en regard le « poème symphonique » et le film réalisé par Mitry sur le même sujet.

(13) Cf. Michelle Biget, *Nature et Machinisme : la réinvention,* Mt-St-Aignan, Les Cahiers du C.R.E.M. n° 3, Musique et Nature, 1987.

(14) Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux,* Paris, Seuil, 1966.

est-elle en elle-même bonne ou mauvaise ? Tout est là ». Arthur HONEGGER a défendu la musique descriptive dans un article sur DEBUSSY (15) en ces termes : « *Pourquoi la valeur intrinsèque de quatre mesures changerait-elle du fait qu'elle représente un chant d'oiseau, au lieu d'être contresujet de fugue ?... La musique est non seulement le plus grand des arts mais elle est, à elle seule, plus complète que tous les autres arts réunis, puisqu'il lui reste en outre tout le domaine immense de ce qui n'est traduisible que musicalement* ».

Une traduction musicale au sens premier du terme (du latin traducere) veut dire « faire passer », prendre part active à la mutation, conduire d'un point à un autre, et par extension exprimer d'un certain sens (direction et signification). A ce stade de la réflexion, une étude de mouvements technique et para-linguistique au niveau de la musique (et surtout face au problème de la musique contemporaine) reste à faire : le domaine artistique est-il un titre de transport universel ? « *Les œuvres musicales sont-elles des objets, au sens d'une production, ou des moyens de communication entre les humains, ou davantage, une percée au-delà, une ouverture vers ce qu'on nomme, par exemple, le spirituel ?* » (16).

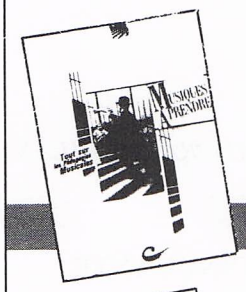
PARTITIONS CONSULTÉES ET EXEMPLES MUSICAUX

SEPT PIÈCES BRÈVES, SCENIC RAILWAY, Paris, Eschig.
PRÉLUDE, DANSE, Paris, Salabert.
QUATUOR À CORDES n° 1, Paris, Eschig ; n° 3, Paris, Salabert.
PRÉLUDE POUR LA TEMPÊTE, 3 MOUVEMENTS SYMPHONIQUES, 5 SYMPHONIES, Paris, Salabert.
JEANNE D'ARC AU BÛCHER, ANTIGONE, Paris, Salabert.

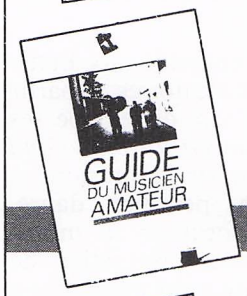
(15) Arthur Honegger, *Incantation aux fossiles,* Lausanne, d'Ouchy, 1948.
(16) Préface de Pierre Schaeffer pour Michel Chion, *Guide des objets sonores,* Paris, I.N.A./G.R.M. Buchet Chastel, 1983.

LES GUIDES DU CENAM

INDISPENSABLES !



MUSIQUES A PRENDRE
Guide des pédagogies musicales



GUIDE DU MUSICIEN AMATEUR ET PROFESSIONNEL
1 621 pistes à suivre : une bible !

GUIDE DE LA DANSE
176 pages, 50 photos, plus de 1 000 références

GUIDE DE LA MUSIQUE ANCIENNE
Enfin, tous les repères

RENSEIGNEMENTS-COMMANDES :

CENAM 75002 PARIS
51, rue Vivienne Tél. : 42.33.38.24

Olivier Delaigue (*)

Mouvement et répétition dans la musique américaine des années 1960-1980

MUSIQUE CONTEMPORAINE/BILAN

LA FIN DES ANNÉES CINQUANTE

La fin des années cinquante coïncide aux États-Unis avec l'apogée des musiques aléatoires. A partir de *Music of Changes* (1951), CAGE développe ses procédés jusqu'à leur limite (*Concert for piano and orchestra*). Son propos est d'ouvrir la musique à toute forme d'interpénétration, peinture, danse, actions diverses, sans jamais focaliser sa multiplicité sur un point précis. Toute production de sons s'avère valable : des sons qui nous entourent à ceux qui sont produits par les moyens les plus sophistiqués. L'expérience musicale devient alors sans limite. Dans cette production de sons, le mouvement, caractérisé par le déplacement d'un son ou d'un complexe de sons vers un autre, est multidirectionnel et imprévisible. Imprévisible, car la seule discipline qui lie les éléments sonores en est le hasard (en admettant que le silence absolu n'existe pas). Plus la multiplicité de production des sons sera grande, plus le hasard fonctionnera facilement comme lien qui créé les mouvements.

LA MONTE YOUNG

La musique « minimaliste » va naître d'une réflexion sur l'état de l'avant-garde américaine à la fin des années 50. Si la musique expérimentale tend à la multiplicité, si son champ d'investigation semble illimité, il ne prend pourtant pas en compte un aspect possible de la musique : la réduction extrême du matériau musical. Et non seulement la production de sons est réduite à son minimum, mais elle est encore soumise à des procédés très sélectifs, imposant la répétition du matériau choisi. C'est à certains aspects de la musique de WEBERN que se réfère LA MONTE YOUNG, le premier des compositeurs « minimalistes » (alors que la musique aléatoire, 10 ans auparavant, sonnait le glas du Post-webernisme !). YOUNG remarque que WEBERN a tendance à répéter des sons à l'intérieur d'une même octave, et ce, à travers des sections entières. Et bien que le matériau soit constamment varié, on peut l'entendre comme une surface statique, utilisant les mêmes éléments d'un bout à l'autre de la pièce.

Les *Compositions 1960* de LA MONTE YOUNG font apparaître deux aspects essentiels de son œuvre : la tenue de notes, (comme l'accord *si fa #*) et leur très longue durée (*to be held for a long time* : à tenir longtemps). Ici le mouvement se réduit à l'absolue continuité du son dans le temps. Le mouvement se confond donc avec l'écoulement du temps. Dans ses œuvres suivantes, telles que *The tortoise, his dreams and journeys* (1964), YOUNG introduit la notion de répétition. L'écoulement du temps s'humanise par la répétition de pulsations rythmiques.

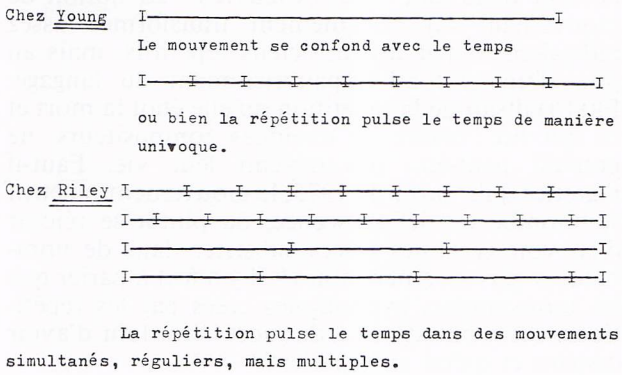
TERRY RILEY

Avec Terry RILEY, la musique minimaliste commence à centrer ses recherches sur la répétition. Développant l'aspect répétitif de certaines œuvres de LA MONTE YOUNG, TERRY RILEY en détourne la signification. Pour YOUNG, la répétition est un moyen de contrôler le matériau musical, alors que TERRY RILEY est, avant tout, un improvisateur qui cherche à se démultiplier, au moyen d'une répétition qui lui est souvent fournie par des techniques électro-acoustiques.

Utilisant des figures sonores souvent modales et pulsées régulièrement, il s'attache à conserver indéfiniment la figure d'origine, tandis que des instrumentistes ou bien la bande magnétique utilisent les autres formules. C'est le cas des *Keyboard studies* (1964), qui sont écrites à partir de 15 figures modales, toutes centrées autour de trois ou quatre notes identiques et répétées inlassablement. Cette répétition multiple finit par donner à chaque figure sa propre identité ; une indépendance rythmique et mélodique. Ici la surface sonore reste comme dans la musique de YOUNG identique à elle-même, la multiplicité des répétitions met en perspective le temps musical. Le mouvement ne se confond plus avec le temps, mais le pulse, régulièrement et simul-

(*) Premier Prix d'Histoire de la Musique au C.N.S.M.P. Professeur certifié de culture musicale.

tanément, à de multiples vitesses. Ceci peut aisément se comprendre par un simple croquis :



L'autre spécificité de RILEY est qu'il laisse un certain degré de liberté aux interprètes (cf. *In C*, 1964). Son expérience musicale, avant tout le jazz, en fait plutôt un interprète qui compose, qu'un compositeur qui interprète. En cela, il n'a pas de compte à régler avec l'aléatoire. Le mouvement pulsé qu'il imprime par la répétition à ses œuvres, est plus un clin d'œil, ou même un pont qu'il jette entre la musique pop et la musique savante, que la conséquence d'une réflexion sur la musique expérimentale.

PHILIP GLASS

Les premières œuvres répétitives de PHILIP GLASS utilisent des procédés assez différents. Si la répétition reste la règle, elle est presque toujours obtenue par l'addition de formules mélodiques et rythmiques. C'est le cas de *1 + 1* (1968). L'interprète utilise une table qu'il amplifie au moyen d'un microphone et tape des rythmes qui ne sont que des combinaisons de 2 figures de base : *a)* ⊔⊔ et *b)* ♭ soit par exemple ⊔⊔ ♭ ⊔⊔ ⊔ ⊔⊔ ⊔⊔ ou ⊔⊔ ⊔⊔ ⊔⊔ etc. A partir de l'addition de formules extrêmement simples, la musique, tout en conservant indéfiniment la même pulsion, se transforme dans un mouvement toujours identiquement pulsé et pourtant toujours changeant. Dans *Music in 12 parts* (1971-74) certains principes de base circulent dans chaque partie de l'œuvre : une harmonie stable (tonale), des figures répétitives rythmiques inchangeables et des figures mélodiques altérées après un certain nombre de répétitions, par l'addition ou la soustraction de certaines de leurs notes. Le mouvement se crée donc au fur et à mesure du décalage des formules mélodiques d'avec les formules rythmiques (les unes se répètent implacablement, les autres changent par addition ou soustraction). La répétition se trouve donc au cœur même des changements et des développements sonores. Le mouvement créé par le décalage progressif des répétitions devient la structure même de l'œuvre. Cette structure est, de plus, audible pendant le déroulement musical.

STEVE REICH

Les œuvres de STEVE REICH déploient un processus qui détermine à la fois le passage d'une note à l'autre et la structure générale. REICH veut que le processus de déroulement s'entende à mesure que l'œuvre est exécutée. Ce processus n'est autre qu'un « déphasage » systématique de figures rythmiques et mélodiques, identiques d'une partie à l'autre. Cette désynchronisation altère l'ensemble du tissu sonore, en transformant continuellement le mouvement. A mesure que la musique se répète, les différences apparaissent. C'est le déphasage des répétitions qui engendre les différences. Ceci est très clair dans une œuvre telle que *Piano Phase* (1967). Les deux pianistes jouent la même phrase à l'unisson, puis, l'un d'entre eux commence à accélérer pendant que l'autre conserve le mouvement d'origine, ce qui créée une désynchronisation des deux parties. Le mouvement devient non seulement le déplacement d'un son à un autre, mais aussi le déplacement d'une ligne à une autre. Il devient un paramètre essentiel à l'œuvre.

DE 1975 À NOS JOURS

1975 est l'année où STEVE REICH commence *Music for 18 musicians*. « *Il y a plus de mouvement harmonique dans les cinq premières minutes de Music for 18 musicians que dans n'importe laquelle de mes œuvres précédentes* » (1).

Il ne nous appartient pas de juger ce tournant dans la musique de STEVE REICH, mais il est certain qu'il annonce la fin de la musique minimaliste et que les autres compositeurs répétitifs vont, à leur tour, s'évertuer à développer les enchaînements harmoniques. Du coup, l'efficacité, l'agressivité, la pureté, le moyen de contrôle sur le son, bref, tout ce qui légitimait la répétition, disparaît en partie. Certes, la régularité des pulsions continue d'exister, mais la répétition n'impose plus le mouvement comme paramètre essentiel de l'œuvre. Il devient à nouveau un paramètre parmi d'autres. Écoutons STEVE REICH commenter son œuvre *Desert Music* (1982-84) (2) : « *Les premier et cinquième mouvements sont rapides et utilisent le même cycle harmonique. Les deuxième et quatrième sont d'un tempo modéré et partagent un texte identique* (...) *et également un cycle harmonique commun, différent de celui que j'ai utilisé dans le premier et le cinquième mouvements. Le mouvement central est le plus long et est lui-même en forme d'arc, A-B-A, dans lequel les sections A sont lentes et la section B s'accélère pour atteindre le tempo modéré des deuxième et quatrième mouvements. Le troisième mouvement a son cycle harmonique (...) Les changements de rythme entre les mouvements sont accomplis soudainement par une modulation métrique utilisant le rapport 3 : 2 pour ralentir ou accélérer* ». L'harmonie est travaillée, les schémas formels préexistent à l'œuvre et les pulsations rythmiques changent. A tous égards l'œuvre se diversifie, alors que la répétition se fait plus discrète. Si les déphasages rythmiques existent encore, ils ne suffisent plus à garantir l'audibilité du processus sonore de l'œuvre.

Si nous avons insisté sur l'œuvre de STEVE

(1) Steve Reich : *Écrits et entretiens sur la musique*, Christian Bourgois, Paris, 1981, p. 125.

(2) *Steve Reich in conversation with Jonathan Cott*, pochette du disque *The Desert Music*, Nonesuch, 1985.

REICH, c'est qu'il fut certainement le plus rigoureux des compositeurs répétitifs et que l'évolution de son œuvre ne peut qu'être révélatrice de l'impasse dans laquelle s'étaient engagé les répétitifs dans les années 70.

De nouveaux éléments sont apparus ces dernières années dans les œuvres de PHILIP GLASS, qui réduisent d'autant l'importance qu'avait le paramètre du mouvement (3). Quant à TERRY RILEY, un de ses disques récents (4) (1984), rassemblant les œuvres pour quatuor à cordes, nous montre qu'il a pratiquement abandonné toute idée de répétition, au profit d'un langage modal, qui nous replonge dans un début de XXe siècle qui aurait été mâtiné de musique indienne ! Un compositeur plus jeune, comme JOHN ADAMS, adepte à ses débuts de la musique répétitive, nous prévient d'emblée, au sujet de son œuvre *Harmonielehre* : « *Je crois m'être beaucoup éloigné des standards minimalistes. Il y a des éléments internes dans mon œuvre qui sont répétitifs, mais au niveau de l'architecture générale, c'est très différent* » (5). On pourrait multiplier ainsi les exemples, en faisant appel à d'autres compositeurs, comme DANIEL LENTZ. Mais, qu'aurions-nous à dire du mouvement, que nous ne puissions déjà deviner dans tant d'autres œuvres ? La notion de mouvement fut certainement transformée assez radicalement par les musiciens répétitifs, mais au prix d'un profond appauvrissement du langage. FREUD disait de la répétition qu'elle était la mort et ce qui fut l'œuvre de quelques compositeurs, ne pouvait peut-être pas devenir leur vie. Faut-il regretter qu'à partir de 1975, le mouvement répétitif soit tombé en déliquescence, ou plutôt se réjouir d'en voir certaines traces subsister dans de nombreuses œuvres américaines ? Il y a fort à parier que les mouvements hypnotiques créés par les répétitions, ces « pulsations » de mort, sont loin d'avoir disparu et qu'on en reparlera.

(3) Voir l'article de Christopher Fox in *Contrechamps 6*.

(4) Terry Riley : *Cadenza on the night plain and other string quartets*, Disque gramavision, 1984.

(5) John Adams : *Harmonielehre*, Disque Nonesuch digital, 1985.

BIBLIOGRAPHIE

NYMAN Michael : *Experimental Music*, Schirmer, New York 1974 (surtout chapitre 7).

SCHNEBEL Dieter : *Composition 1960, La Monte Young* in Musique en jeu 11, juin 1973.

STOIANOVA Ivanka : *Musique répétitive* in Musique en jeu 26, février 1977.

REICH Steve : *Écrits et entretiens sur la musique*, Christian Bourgois 1974-81.

Contrechamps n° 6, avril 1986 « *Musiques nord américaines* » et plus spécifiquement l'article de Christopher Fox : *Après Einstein : la succession minimaliste* (p. 172-185).

N° 4, juin 87

ENTRE TEMPS

NUMERO 1
ANTOINE BONNET : Sur Ligeti
GERARD PESSON : Three songs from W. Shakespeare de Stravinsky, Une Oeuvre du passage
FRANÇOIS NICOLAS : Visages du Temps : Rythme, Timbre et Forme
BENOIT JULLIEN : Partitions d'Architecture
DOSSIER HELMUT LACHENMANN
DOCUMENTATION
CHRONIQUES

NUMERO 2
DENIS LEVY : Le cinéma a-t-il besoin de la musique ?
JEAN-LOUIS LELEU : Le quoi et le comment
JEAN-PHILIPPE GUYE : Analyse du sens - sens de l'analyse
MARC TEXIER : Prière d'écouter
DOSSIER FRANCO DONATONI
DOCUMENTATION
CHRONIQUES

NUMERO 3
HUBERT GUERY : Questions d'interprétation
DENIS COHEN : Réduire la marge de non-écriture
ANTOINE BONNET : L'offrande musicale
PIERRE LUSSON : D'un amour des mathématiques et de la musique
DOSSIER BRIAN FERNEYHOUGH
DOCUMENTATION
CHRONIQUES

NUMERO 4 JUIN 1987
MARTIN KALTENECKER : L'homme au perroquet
ALDO BRIZZI : La laboratoire du vide
CELESTIN DELIEGE : La fin du romantisme
DOSSIER ELLIOTT CARTER :
JEAN-PIERRE DERRIEN : Elliott Carter aujourd'hui
FREDERIC DURIEUX : A mirror on which to dwell
STEPHANE GOLDET : Distant music
ANDREW W. MEAD : Structure des hauteurs dans le 3ème Quatuor d'Elliott Carter
ELLIOTT CARTER : La musique et l'écran du temps
DOCUMENTATION
CHRONIQUES

NUMERO 5 SEPTEMBRE 1987
NUMERO SPECIAL JEAN BARRAQUÉ

NUMERO 6 NOVEMBRE 1987
DOSSIER : Iannis XENAKIS

BULLETIN D'ABONNEMENT
Nom .....
Prénom .....
Adresse .....
.....
.....
.....

Je désire souscrire un abonnement d'un an (4 numéros) à Entretemps (Crocher les cases correspondantes).

A partir des nos 1 ■, 2 ■ et suivants
France ■ 220 F
Etranger ■ 280 F
Soutien ■ 500 F et +

A partir des n° 3 ■, 4 ■ et suivants
France ■ 260 F
Etranger ■ 330 F
Soutien ■ 500 F et +

Je joins un chèque bancaire, postal ou un mandat international à l'ordre d'Entretemps ; 42, rue de Montmorency - 75003 Paris.

gérard billaudot éditeur

14, rue de l'Échiquier, 75010 PARIS
Tél. : (1) 47.70.14.46

HARMONIE

Fernand ANDRIEU - ***Manuel d'harmonie***

Petit traité à l'usage des débutants.

Georges DANDELOT - ***20 leçons d'harmonie***

- Textes
- Réalisations de l'auteur

Recueil de 20 textes : basses et chants alternés de moyenne difficulté.

Jacques DAUCHY - ***20 textes d'harmonie***

- Textes
- Réalisations de l'auteur

Recueil s'adressant aux étudiants des E.N.M., des C.N.R. et des U.E.R. de Musicologie qui, parvenus au terme de l'étude du traité d'harmonie souhaiteraient s'initier à différents styles de la musique tonale.

Yvonne DESPORTES - ***Traité d'harmonie en 20 leçons***

- Traité
- Réalisations de l'auteur

Traité complet, très clair et explicite, offrant de nombreux textes et exemples.

Yvonne DESPORTES - ***30 textes dans les modes pour l'harmonie écrite ou orale***

- Textes
- Réalisations de l'auteur

Ensemble d'exercices variés (chants donnés, basses, basses chiffrées...) modulants et non modulants, pour l'accompagnement et l'écriture dans les modes, comportant des indications sur les cadences, les accords, les renversements spécifiques à chacun des 6 modes envisagés. Cet ouvrage s'adresse à des étudiants possédant des bases solides d'harmonie tonale.

Jean-Paul HOLSTEIN - ***L'harmonie en 60 leçons***

- Textes
- Réalisations de l'auteur

60 textes (basses et chants donnés) répartis en 6 niveaux (de débutant à supérieur). Les textes sont courts et présentent des caractères variés.

Alain ROIZENBLAT - ***Nouveaux textes d'harmonie***

- Textes
- Réalisations

Ensemble de basses et chants donnés et alternés présentant l'intérêt de pouvoir être réalisés pour quatuors vocaux ou diverses formations instrumentales (quatuors à cordes, à vents, clavier) permettant une approche élargie de l'écriture musicale et des styles. Niveau avancé.

Catalogue gratuit sur demande

Jean Jeanneteau (*)

Approche analytique d'un mélisme grégorien et de son interprétation

MOUVEMENT/DYNAMIQUE/
INTERPRÉTATION CHORALE
MUSIQUE ANCIENNE/
MÉTHODOLOGIE/RECHERCHE APPLIQUÉE

INTRODUCTION

La mélodie grégorienne peut s'analyser en fonction de bien des paramètres. Pour une analyse précise de chaque pièce, on en compte actuellement 9 (cf. encadré ci-contre).

Il s'ensuit une connaissance *note par note* de la pièce qui n'est plus subjective, car elle est imposée par la partition.

C'est un exemple concret de cette analyse, devenue usuelle, qui est ici exposé (1).

Cette analyse globale permettra alors de juger l'interprétation, au-delà des approximations subjectives.

Ce jugement sera opéré sur des interprétations de disques du commerce, et mis en évidence par un graphique d'intensité ou rythmogramme (2).

Nous allons étudier l'*Alleluia* terminal de l'Offertoire *Stetit* de la fête de saint Michel. Nous le prenons dans le *Graduale Triplex* de 1979 (que nous désignerons par GT), à la page 610. Nous choisissons ce mélisme non seulement à cause de sa richesse mélodique et rythmique, mais d'abord parce qu'il est présent dans les plus anciens manuscrits ; ensuite parce qu'il a été très estimé et utilisé (3). Enfin, comme nous désirons, en fonction de l'étude analytique musicale, analyser diverses interprétations, il fallait choisir une pièce dont les reproductions sur disque soient nombreuses ; en fait, pour l'*Alleluia* choisi, nous pourrons comparer cinq interprétations de disques du commerce.

Dans le *Graduale Triplex,* nous lirons la neumatique indiquée par le manuscrit d'Einsiedeln 121 (début du XIe siècle, *notation sangallienne*) folios 249 et 303, et par le *manuscrit de Laon* 239 (après 930) folios 122 et 145.

Pour faciliter le report sur les planches, chaque élément neumatique du mélisme est numéroté de 1 à 14 (cf. paragraphe Analyse Musicale).

I. – ANALYSE DU TEXTE ET DE LA PARTITION

Les 9 paramètres de l'analyse d'un mélisme grégorien

Il faut étudier :

1° *le sens spirituel du texte* dont s'inspire la méditation musicale ;

2° *la forme littéraire de ce texte,* la plupart du temps biblique ; la structure du texte est parfois intentionnellement modifiée par le musicien ;

3° *la rythmique verbale, mot par mot,* car elle est la base rythmique de l'invention mélodique ;

4° *la modalité musicale :* choix du mode et des modulations, dont dépendent l'architecture et les ornementations ;

5° *la symbiose verbale-modale,* qui est fondamentale ;

6° *la sémiologie,* témoin authentique de l'expression musicale, à partir du IXe siècle ;

7° *la sémio-modalité,* science récente qui fait comprendre la symbiose de l'architecture et de l'ornementation ;

8° *l'esthétique de la forme :* psaume, répons, verset (7 espèces) etc. ;

9° *la synthèse nécessaire, spécifique,* de l'usage original des 8 paramètres dans la pièce analysée.

Dans la pièce que nous étudions, les paramètres 1, 2, 3 sont évidents.

4° et 5° modalité : il s'agit d'une pièce de 1° mode, de corde-mère *la* et de finale *ré.*

6° sémiologie : on n'y fera que les allusions nécessaires, mais les notations de saint Gall (Suisse) et de la région de Metz (manuscrit de Laon) sont inscrites

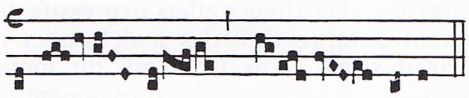
(*) Ancien vice-recteur de l'Université Catholique d'Angers, ingénieur en électronique et spécialiste du chant grégorien.

(1) Il est extrait des « Études grégoriennes » tome XXI, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes 1986, avec autorisation de l'éditeur.

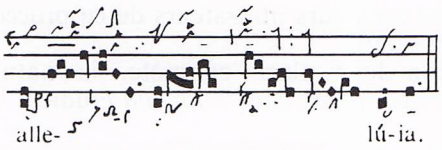
(2) La technique électronique du rythmogramme a été exposée dans le n° de la « Revue Grégorienne » de Solesmes de juillet-août 1959 et le Rythmogramme a été exposé au Pavillon de la France à l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1958, dans la vitrine : « Tendances nouvelles de la musicologie ».

(3) On recense quatre offertoires ayant cette mélodie : *Stetit* (saint Michel GT 610), *Viri Galilaei* (Ascension, GT 237), *Iustorum animae* (Martyrs, GT 468), *Erue* (Défunts, OTT, p. 177) qui a la même mélodie, non sur *alleluia* mais sur le mot « *laudabit* ». Le schéma de la même mélodie est utilisé aussi pour la fin du verset de l'Offertoire *Tu es Petrus* (OTT, offertoires neumes, Solesmes, p. 187).

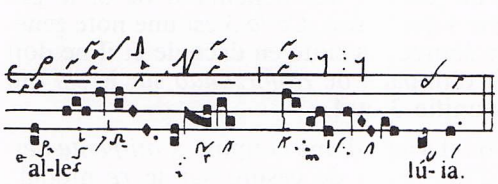
ALLELUIA (4)
Offertoire de la messe de saint Michel



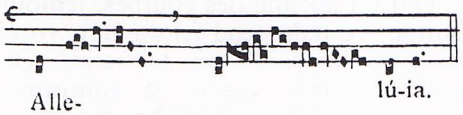
Edition Vaticane



Solesmes 1908



Solesmes 1974
p. 238



Paroissien 1903

LA NOTATION GRÉGORIENNE
Les signes mélodiques, ou neumes
Forme des notes et des neumes

Deux notations sont actuellement en usage pour les mélodies grégoriennes : 1° la notation carrée traditionnelle ; 2° la notation moderne. Nous les mettons ci-dessous en regard.

A. — NOTES SIMPLES.

a. *Punctum carré* | d. *Apostropha*
b. *Punctum losangé* | e. *Oriscus*
c. *Virga* | f. *Quilisma*

Toutes ces notes simples valent une durée de *un* temps =

B. — NEUMES DE DEUX NOTES.

Pes ou Podatus | *Clivis*

C. — NEUMES DE TROIS NOTES.

Porrectus | *Torculus*
Scandicus | *Climacus*
Salicus

D. — NEUMES DE PLUS DE TROIS NOTES.

Porrectus flexus | *Torculus resupinus*
Pes subbipunctis | *Climacus resupinus*

Extrait du Liber Usualis, n° 8 de Solesmes.

au-dessous et au-dessus de la portée. Nous ne mentionnons ici que ces deux notations, les plus anciennes (Xe et XIe siècles), car elles suffisent pour la vérité de cette étude.

Le 7°, sémio-modalité, sera visible dans le commentaire.

A) Analyse rythmique et sémiologique (5)

Il y a une bonne convergence entre les « *blancs* », parfois imprécis, de la Vaticane et les signes rythmiques de Solesmes. On constate ces blancs entre les éléments neumatiques 3/4, 5/6, 8/9 et 10/11.

Ces blancs sont traduits à Solesmes par les *points-mora* entre 3 et 4, 5 et 6, et par l'*épisème* horizontal 8. Solesmes ajoute un épisème horizontal sur le *torculus* 2 pour traduire le torculus élargi des manuscrits de St Gall ; il ajoute aussi un point-mora sur la dernière note 14.

Le graduel romain édité par Solesmes en 1974 complète et affine la rythmique de 1908 sur les points suivants : en 3, le point-mora proposait un allongement excessif, traduisant mal la « *coupure expressive* » (*Sémiologie grégorienne,* dom CARDINE, Solesmes 1970, p. 48), coupure entre les éléments 3 et 4 qui, en fait, ne forment qu'un porrectus subbipunctis « à coupure initiale ». L'épisème horizontal 3 traduit mieux que le point-mora cet allongement et ce jaillissement. Les épisèmes horizontaux des clivis 8 et 9 sont étendus, comme l'indiquent les manuscrits, aux deux notes des clivis, et non seulement à la première. Enfin le *ré* entre 10 et 11 est affecté d'un épisème vertical ; celui-ci indique que le *ré* est un jalon rythmique, dont dépend la formule finale, ainsi que le démontre l'usage de cette formule dans l'ensemble du répertoire grégorien, en majeur ou en mineur.

Il faut remarquer, dans ce mélisme, d'autres coupures expressives que 3 et 5, coupures qui rompent l'unité habituelle de l'écriture d'un élément neumatique et expriment une dynamique locale. Il y a coupure entre 7 et 8 et entre 9 et 10. Les autres coupures neumatiques sont au grave et, donc, d'expression habituellement nulle.

(4) Nous reproduisons plusieurs éditions :
- d'abord l'édition *Vaticane* officielle, à cause du jugement que l'on peut porter sur ses « blancs » qui séparent les éléments neumatiques ;
- ensuite l'édition avec signes rythmiques de *Solesmes* de 1908 ;
- ensuite la nouvelle édition rythmique donnée en 1974 dans le *Graduale Romanum.* Cette dernière édition est reproduite ici parce que l'*alleluia* que nous étudions y est donné dans l'offertoire *Viri Galilaei,* rétabli en 1974, alors que l'offertoire *Stetit* y est reproduit avec les signes rythmiques de 1908 ;
- enfin le *Paroissien Romain* de dom MOCQUEREAU, de 1903 (Desclée n° 566).

(5) Dans cette partie du texte et la suivante, les principaux mots techniques soulignés font l'objet d'une explication selon leur ordre d'apparition dans le petit glossaire présenté en encadré page suivante.

GLOSSAIRE

Neume : ensemble des notes portées par une syllabe ; il est formé par la succession « d'éléments neumatiques », de noms divers différenciant le nombre de l'agencement des notes.

Blancs : espace entre éléments neumatiques.

Point-mora : point suivant une note carrée ou losangée, voir 14 et 5 ; il allonge la durée de la note.

Épisème : trait vertical au-dessous d'une note ou horizontal au-dessus ou au-dessous d'une note ou d'un élément neumatique ; ce sont des signes des manuscrits les plus anciens.

Coupure neumatique expressive : dans un élément neumatique donné, on crée une séparation entre les notes ; dans la notation carrée, il apparaît un « blanc » plus ou moins élargi ; c'est une sorte d'impulsion vers les notes suivantes.

Pes rond : élément de deux notes, superposées légères, cf. 13.

Pes carré : élément de deux notes superposées équivalentes à deux syllabes moyennes, cf. 1.

Pes quassus : élément de deux notes montantes, indiquant une poussée plus ou moins intense vers la plus haute.

Bivirga : élément formé de deux virgas, franc et ferme.

Distropha : élément formé de deux « strophas », deux notes légères.

Trigon : trois points en triangle ; les deux premières sont habituellement à l'unisson ; parfois la notation indique un torculus au lieu de l'unisson des deux premières notes, cf. 10.

Protus : ensemble de deux modes, le 1° et le 2°, finale *Ré* ou *La.*

Ictus : point d'appui rythmique, au sens d'un repos local, mais non d'une longueur, ni d'une percussion.

Apodose : zone de la détente vers la finale de la pièce ou d'un membre de phrase.

Octoechos : ensemble des huit modes, traditionnel à partir du VIIIe siècle.

Les divers types de coupures

Cette lecture des coupures est très importante : en effet, à côté de la forme particulière de tel élément neumatique (par exemple, la différence entre *pes rond, pes carré, et pes quassus,* ou entre *bivirga et distropha,* différences d'écriture qui expriment une intention rythmique), il existe, pour le notateur, un autre procédé d'écriture qui est primordial, celui des « coupures ». En fait, c'est le seul procédé d'écriture rythmique, après l'écriture neumatique « spécialisée » dont nous venons de parler. Cette bonne lecture neumatique résout bien des problèmes et apaise bien des querelles. C'est l'analyse sémiologique totale qui, sous l'impulsion de dom CARDINE, depuis une trentaine d'années, développe et synthétise les approches solesmiennes tentées depuis plus d'un siècle, en affine la vision et la porte à une perfection que nous n'aurions pu espérer et qu'il est désormais nécessaire de connaître.

Nous trouvons, dans ce mélisme d'*alleluia,* plusieurs espèces de coupure ; on peut leur donner plusieurs rôles dans la dynamique et, donc, plusieurs formes d'expression. Les divers effets expressifs de coupure peuvent paraître difficiles à définir et à cataloguer, car il s'agit, dans le détail, du mouvement rythmique très local qu'elles provoquent et entretiennent. L'*alleluia* étudié ici, où nous mentionnons quatre coupures, est un bon exemple de cette richesse, de cette diversité et de l'influence rythmique des coupures, en même temps que de l'intention des notateurs utilisateurs de ce procédé d'écriture très subtil.

Voici, selon leur place concrète, la nature expressive des coupures dans l'*alleluia* étudié :

Entre 3 et 4 : c'est une coupure *à l'aigu,* sorte d'accent d'où jaillira, très dépendant de 3, le pes subbipunctis 4 qui le suit. Ce *la* 3 est une note génératrice, une source ; la suite en découle et il ne doit pas y avoir d'impact, de *rinforzando* sur le *sol* qui suit. Ce *la* unifie 3 et 4.

Entre 5 et 6 : il s'agit d'une coupure à *mi-pente descendante,* d'une sorte de césure sur le *ré* modal ; c'est la césure limite d'un motif : comme il s'agit d'un *ré* modal, la coupure est ici naturelle, mais ce n'est pas une cadence. Il ne faut pas s'y appesantir, ni hacher le débit (et aucune des courbes, témoins de l'interprétation, ne redescend ici au zéro vocal, qui serait un arrêt du son) ; au contraire, cette intensité, quoique faible, assure la continuité, comme avec un deuxième hémistiche, facilité ici par l'imitation mélodique : il faut vocalement trouver « l'emboîtement ».

Entre 7 et 8 : il s'agit d'une coupure à *mi-pente ascendante* qui n'a pas la valeur d'accent de 3, mais qui, s'appuyant un instant sur le *fa,* ne repart que pour aller d'une seule coulée jusqu'à *la* 9. C'est une sorte de relais, de petite césure, conservant son rôle d'articulation, de « gond », de « nœud », 6 et 7 se nouent à 8 grâce à ce *fa* un instant posé, puis très vivant ; nous dirions volontiers une « épissure ». En fait, on devrait considérer ce *fa* comme la première note d'un torculus élargi, mais l'écriture neumatique est ici bien significative de la liaison avec ce qui précède.

C'est ainsi que, déjà, nous venons de rencontrer trois espèces, trois nuances de coupures.

Entre 9 et 10 : reste la coupure entre 9 et 10, coupure à *mi-pente descendante,* petit relais sur la pente, léger repos après le sommet *la* 9, pour reprendre quelque force avant la suite et la fin qui sont d'une dynamique moins riche. En effet, alors qu'en 7-8-9, on a monté à la note modale *la,* on se laisse ensuite glisser sur la descente à commencer par le *trigon* 10 dont la première note est légère et même « floue ».

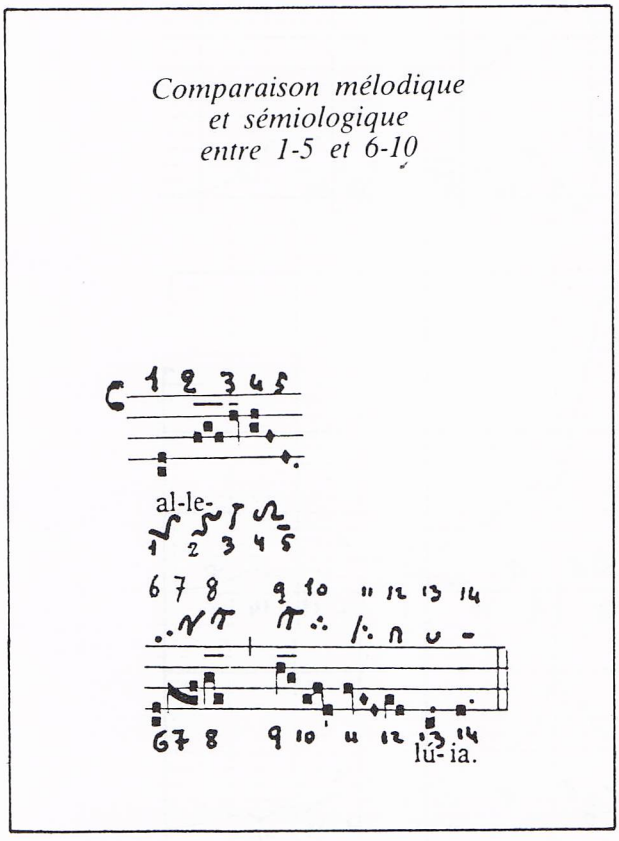
Coupures et modalité

L'examen de la situation mélodique de la coupure 9/10 permet de juger la relation des coupures avec la structure modale. Nous voyons que les coupures 3/5 et 7/8 sont placées sur *ré, la* ou *fa,* notes modales importantes du *Protus* : mais il n'en est pas

toujours ainsi ; parfois et, même assez souvent, des coupures donnent provisoirement à une note une influence, une légère vie, une puissance de jaillissement, sans que cette note soit vraiment modale, même provisoirement ; c'est alors un moment de vie rythmique plus purement mélodique puisqu'il est, non pas anti-modalité, mais « hors modalité ». Ici la coupure 9/10 est sur *sol* qui, dans ce contexte, n'est pas une note dite « modale », mais purement mélodique.

B) Analyse musicale

A l'analyse rythmique traduisant les indications certaines des manuscrits, il faut ajouter une analyse musicale qui fait percevoir que la mélodie 1-2-3-4-5 est imitée en 6-7-8-9-10. Le tableau ci-dessous superpose la mélodie initiale et son imitation et montre la formule finale :



Signalons dans l'imitation un petit développement mélodique en 7, puis le trigon 10 qui devrait être traduit par deux *fa* initiaux, comme l'indique le *Paroissien* de 1903 de dom MOCQUEREAU, page 992, et non le *mi - fa* de la *Vaticane.* On voit aussi quelques variantes rythmiques : clivis 9 à coupure à mi-pente avant les deux *fa* de 10, au lieu de la virga suivie d'une coupure en 3 ; mais le deuxième *fa* de 7, à coupure, est équivalent au *fa* de 2, et le *la* culmine alors en 3 comme en 9. De plus, le *ré* 5 occupe une position analogue à celle du *ré* terminal de 10 qui commande la formule finale.

Enfin, après cette imitation, la formule finale de 11 à 14, formule usuelle de cadence, n'est, à partir du *ré* de 10, qu'une broderie autour de la corde modale finale *ré.* C'est une broderie fluide, légère, qu'aucun *neume* spécial ne vient enrichir, amplifier ou... alourdir. On constate donc que les deux fragments mélodiques ont quelques différences rythmiques, mais que l'architecture y est la même. La sémiologie montre les différences entre les deux fragments, mais aussi renforce leur identité fondamentale.

II. – ANALYSE DE L'INTERPRÉTATION

Sur la base de cette analyse précise du texte et de la partition, il devient possible d'entreprendre une analyse objective de l'interprétation.

1) Le rythmogramme de la ligne intensive

Le son proféré par l'interprète peut être saisi par un microphone, puis enregistré sur disque ou bande magnétique et redonné par le pick-up ou le magnétophone. Au moyen d'un appareil électronique, le signal sonore est ensuite dépouillé des vibrations de sa mélodie et de son timbre. Il reste au physicien l'intensité. Un appareil enregistreur livre alors un graphique de cette intensité et des variations de la ligne intensive en fonction du temps (6). Ce graphique est un « rythmogramme » de l'art de l'interprète.

Les cinq rythmogrammes reproduits ci-après et établis à partir de cinq disques du commerce, sont enregistrés avec les mêmes réglages d'amplitude et de vitesse, et donc comparables.

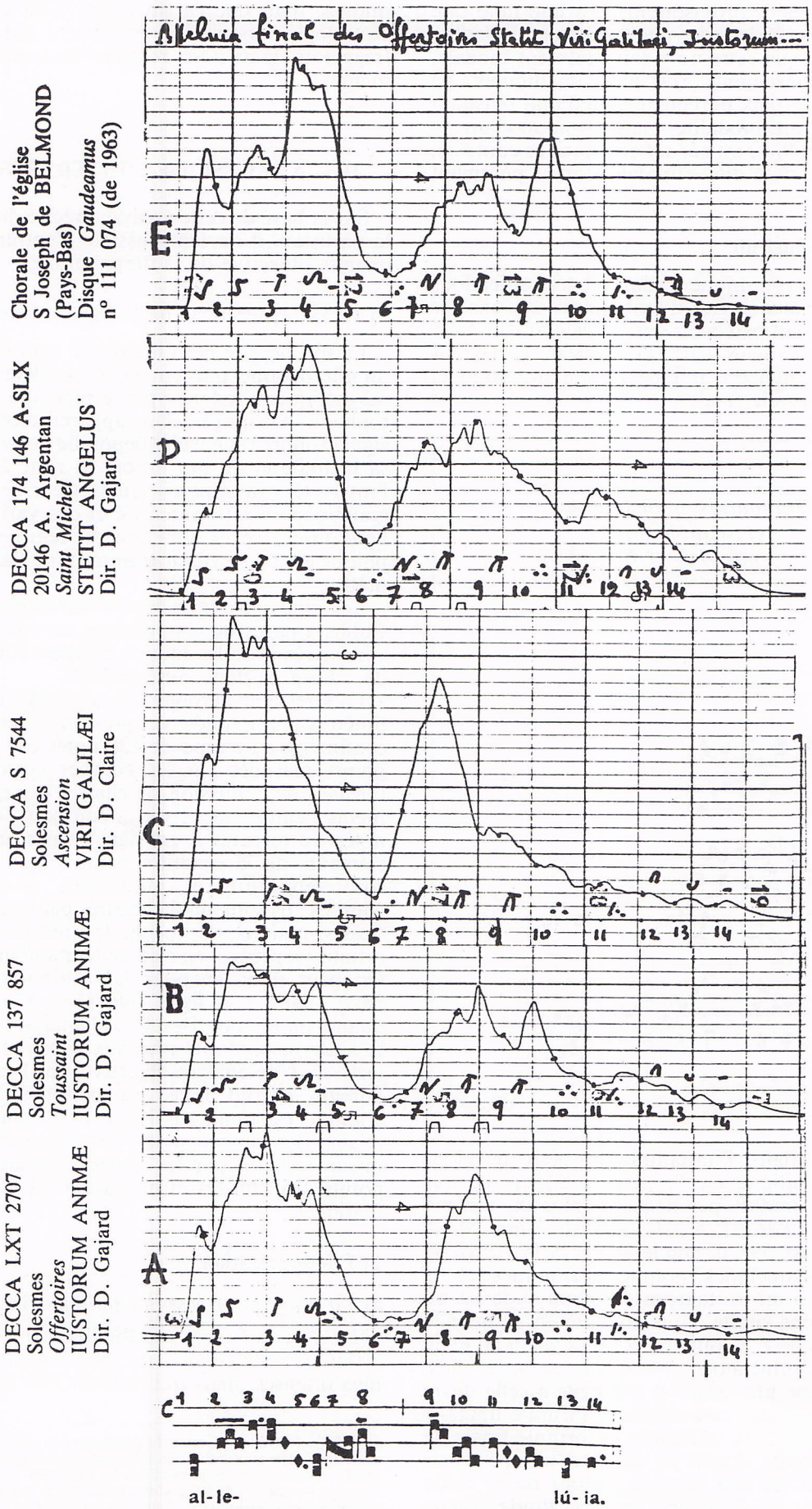
La vitesse de déroulement (abscisse) est de 5 millimètres par seconde, ce qui donne deux notes par centimètre au tempo de 120 notes par minute. Les points marqués sur les courbes correspondent à l'instant de l'émission de chacun des quatorze éléments neumatiques ; sur la courbe C, chacune des notes du torculus 2 est signalée par un point. Les éléments de la notation neumatique sangallienne sont reproduits et numérotés au-dessous des courbes ; ils sont aussi encadrés par deux lignes verticales, mais ce découpage (numérotation et séparation) ne préjuge en rien de leur valeur rythmique. On peut donc analyser les interprétations d'une part, quant à la ligne intensive, et d'autre part, quant au tempo. Dès lors, l'analyse musicale de l'écoute ne se limite plus aux approximations subjectives. Une analyse objective, par l'œil, de ce que l'oreille entend nous est possible. Le rythmogramme est donc aussi une base pour la comparaison des divers styles des interprètes, comparaison facilitée par les lignes verticales allant des points aux chiffres et encadrant les éléments neumatiques.

2) L'interprétation

a) *La progression vers les sommets* la *3 et* la *9*

La 3 et *la* 9 sont indubitablement les sommets rythmiques de ce mélisme, non obligatoirement les plus intenses, mais qui doivent être préparés.

(6) La valeur de l'ordonnée du graphique n'a pas de sens strictement acoustique ; elle est relative aux instruments d'enregistrement ; seule est vraie la relation entre les proportions des intensités. Ici la hauteur du son n'est pas en cause ; elle a été abstraite du signal sonore ; (comparer par exemples les successions 8-9). Cette vision relative de l'*intensité sonore en fonction du temps* est fondée sur l'étude du son en trois dimensions. (Voir le « Traité des objets musicaux », Pierre Schaeffer, p. 415, éditions du Seuil 1975).



Rythmogrammes comparés des 5 interprétations

On constate en **ABC** et **D** une bonne ascension dynamique vers le *la* 3. En **B** et **C**, ce sommet est bien préparé ; il est atteint dans la douceur pour préparer la retombée. Il n'y a pas de choc, de coup d'intensification brutale ; le crescendo s'y arrête. En **A**, une faible et brève intensification sur *la* 3 se calme vite ; elle s'explique par la chaleur de la montée, bien plus riche en **A** qu'en **B**. On remarquera la parenté de style : aux montées 1 et 2 de **A, B, C,** au mouvement sur le torculus 2, très riche et ardent en **C**, et aux ondulations relativement semblables en **A** et **B**.

En **D**, après une montée satisfaisante sur 1 et 2, on constate : une agitation trop grande, une « expression » trop riche, des soubresauts en 3 et 4, alors que 4 ne doit être qu'un développement mélodique très dépendant de 3 : le sommet de ce fragment de 1 à 6 est ici sur le *fa* et le *sol* de 4 au lieu de n'être que la suite de 3.

En **E**, il y a une trop grande dépression avant 3 ; on n'y voit pas le legato sostenuto qui fait l'unité de la phrase et la progression vers le sommet *la* 3. Une fois le *la* atteint, l'amplification est rapide, brutale ; c'est un coup, un « *ictus* » ; par contre, 4 y apparaît bien comme le développement de 3, exécuté dans son sillage ; c'est une bonne traduction de la coupure neumatique 3/4 qui n'est pas une césure dans la fluidité mélodique, mais une coupure seulement par rapport à l'écriture habituelle d'un élément neumatique, et, précisément pour manifester la dépendance rythmique. Mais **E** n'aura pas préparé 9 par 8 : en 9, il y a une montée brusque, trop tardive, non préparée ou, même, mal préparée par la dépression de 8.

b) *Sommet* la *9*

Le sommet de *la* 9 est atteint doucement chez **A, B,** ou **C** ; on y sent le souci de ne pas percuter le *la*.

En **A,** la liaison 7-8 est bonne et le sommet 9 est assez bien préparé par le clivis 8 qui, toutefois, devrait rester un peu intense jusqu'à 9 et ne pas se déprimer.

Pour la courbe **B**, on peut faire le même compliment pour 7-8 et la même critique pour 9 ; mais 9 a un sursaut qui est raisonnable ; il aurait fallu mieux le préparer par un sostenuto sur 8 et ne pas déprimer autant le posé de 9.

En **C**, le souci du démarrage du deuxième fragment en 6-7 se traduit de manière un peu excessive ; la liaison par effet de coupure entre 7 et 8 y est bien respectée, mais la clivis 9 n'est pas atteinte dans le crescendo léger qui doit manifester l'arrivée sur ce sommet. La grande critique à faire à **C**, qui par ailleurs est excellent, est que l'énergie décroît ici trop vite et 9 n'est pas assez intense. On voit bien l'imitation de 1...5 par 6...10, et la division en deux fragments bien unifiés, mais le rapport des énergies dépensées dans ces deux zones (énergies rendues visibles par les surfaces encloses sous les courbes) ce rapport est trop petit ; le chœur de **C** semble s'être trop vite fatigué et n'avoir pas gardé pour la deuxième zone, qui est une répétition ornée de la première, une énergie qui l'aurait rendue mieux comparable à la première. Le maître de chœur avoue qu'ayant constaté l'élan impérieux de ses chanteurs vers la coupure 7/8, son geste a voulu les modérer et ils ont été trop dociles !

En **D**, le *la* 9 est bien préparé, mais la liaison 7/8, que la coupure neumatique exige, n'est pas réalisée ; on diminue trop vite à l'arrivée du *sol* 8.

En **E**, la fusion et le legato entre 8 et 9 ne sont pas assurés et le *la* 9 est brutalement renforcé. **E** a un mouvement et des contrastes excessifs dans la dynamique : le sostenuto y est insuffisant.

Comparaison

En **D**, c'est le 4 qui est criticable, et l'ensemble a, si l'on en juge par les petites nuances que l'on voit sur la courbe, trop de petits remous locaux, des impulsions trop fréquentes qui rompent l'unité du legato, lequel semble alors fragile.

En **C**, on peut regretter le manque de chaleur et une trop grande réserve en 6-7-8-9 par rapport au début ; le reste de **C** est excellent.

A et **B**, sans avoir, au début, la qualité de **C**, se maintiennent mieux ensuite. A six ans de distance environ, les chœurs de **A** et **B**, dirigés par le même maître de chœur, gardent le même style, comme le le voit, non seulement dans l'allure générale des courbes, mais aussi en quelques détails, par exemple l'analogie des alentours de 4 ou de 11, ou même les alentours de 8 et 9, si on sait lire l'évolution des courbes, plus que tel point de détail, mal précisé si on le juge en dehors du contexte.

c) *En 4*

Le torculus 4 est totalement dépendant de la virga culminante 3, car en 3/4, il y a coupure expressive d'un porrectus subbipunctis : il n'y a donc pas d'« ictus » sur la première note du torculus 4.

A et **B** ont légèrement « ictué » 4, et **D** encore plus..., trop, car 4 doit être moins intense que 3 et noyé dans le legato.

C a bien laissé 4 en dépendance de 3, ainsi que **E** qui a toutefois donné un petit coup sur la culminante du torculus.

d) *En 8*

C et **D** ont trop rapidement diminué le posé de 8 et n'ont pas donné à la clivis épisémée le mouvement qui devait préparer le sommet 9. **A** a bien préparé le sommet dès le départ de 8, mais s'est trop affaibli avant le posé de 9. **B** sur ce point était le meilleur.

e) *En ré 5*

Nous avons dit que ce *ré* 5 terminait le premier fragment mélodique. En *ré* 5, toutes les courbes s'apaisent et, comme il convient puisque immédiatement repart la mélodie imitative, ne reviennent pas à zéro, mais conservent un peu de vie. **A, B, C** se calment bien, mais **D** et **E** restent un peu plus ardents, comme on le voit par leur niveau en 6 plus élevé en **D** et **E** qu'en **A, B, C.**

f) *En 11, la formule finale*

Cette formule doit, comme nous l'avons dit, dépendre de la fin de 10 et ne pas recevoir d'impulsion particulière sur le *fa* du climactus 11. Tous

ont bien noyé ce début de climacus dans le sillage du *ré* de 10, sauf **D** qui, dès que le *fa* est posé, se permet un sursaut d'intensité criticable. En **D**, la déclivité 11-12 est trop intense ; le palier final d'*apodose* devrait être moins agité. La clivis 12 apparaît, comme il convient, bien simplement mélodique en **A, B, C, D,** et **E**.

3) Le tempo et ses variations

a) *Calcul du tempo*

Le calcul précis du tempo est possible ; nous en donnons quelques exemples. Disons d'abord que le calcul du tempo ne peut avoir une précision que d'environ 3 % au maximum, ce qui, d'ailleurs est bien suffisant quand il s'agit de juger la forme d'un interprète. En effet, il faut tenir compte de la résonance de l'édifice qui rend impossible, par exemple, le calcul précis de l'instant final, de la fin de l'émission de la dernière note, noyée dans la résonance de l'édifice et le bruit de fond ; et il en est ainsi à chaque cadence. Il faudrait aussi connaître l'instant précis et la durée de l'émission d'une consonne donnée ou du passage d'une note à l'autre, selon l'articulation du chanteur, ou la somme des articulations d'un chœur.

Dans le rythmogramme, l'épaisseur du point recouvre et cache l'imprécision de cette durée. Redisons que la vitesse d'enregistrement et de reproduction graphique (abscisse) est de 5 millimètres par seconde, ce qui donne une moyenne proche de deux notes par centimètre. De plus, comme il s'agit de chant grégorien, l'élargissement variable de certains éléments neumatiques (torculus élargis, clivis épisémées, etc.) rend imprécise l'appréciation du total du nombre de notes (temps « élémentaires ») ou son équivalent ; or il faudrait le connaître avec précision pour affirmer la valeur exacte du tempo. Admettons que l'on compte deux temps pour une note pointée, mais que compte-ra-t-on pour l'épisème horizontal si variable ? Néanmoins, compte tenu de cette imprécision obligatoire, on peut connaître de manière satisfaisante le tempo, ses variations fines aux frontières de l'agogique (*Revue grégorienne,* Rythmogramme, juillet 1959, N° 4, p. 123). On pourra alors aussi, et la chose est intéressante, voir si un chœur donné a une forme, un style, si son tempo se maintient, pour les mêmes pièces, s'il n'est pas fantaisiste.

De ce point de vue, l'équivalence entre les courbes et les tempi de **A, B,** et **C** est remarquable : il s'agit d'une même abbaye, donnant trois enregistrements du même *alleluia,* en plus de 20 ans, les enregistrements étant espacés d'au moins 6 ans. Or, bien qu'il y ait eu deux maîtres de chœur différents, on constate que le tempo moyen de cet *alleluia* est le même : environ 100. Ce tempo est plus lent que le tempo habituel de cette abbaye, mais il s'agit, non d'une pièce appelée *alleluia,* mais de l'*alleluia* final d'une pièce, de l'apodose d'une pièce complexe, apodose qui est normalement plus ample, plus élargie que le reste de cette pièce qui est d'ailleurs de mouvements très variés. On constate en **A, B,** et **C**, une permanence qui prouve que ce chœur a une forme et que son interprétation, si elle varie quant aux détails, comme nous l'avons vu et le verrons encore ici, demeure témoin d'un même style.

b) *Variations du tempo*

Ce tempo moyen de 100 a varié au cours de la pièce. Soit la courbe **A** : le tempo de l'incise mélodique de 1 à 5 est de 118 ; puis son imitation, de 6 à 10, a un tempo de 103 ; enfin pour la formule finale, de 11 à 14, le tempo est de 70. **B** est semblable à **A** et **C** aussi, ce qui témoigne de la pérennité d'un style. La comparaison des alignements, sur les mêmes verticales des points 1,6 et 11, permet la vérification des concordances. C'est donc par la dynamique et les détails rythmiques que les trois interprétations se distinguent. On peut faire une étude analogue pour **D** et **E**.

c) *Variations fines du tempo*

Il y a des variations plus fines du tempo, variations d'accélération ou de ralentissement, très locales, très momentanées ; elles sont accessibles et intermédiaires entre le tempo moyen et les variations très rapides, quasi-instantanées, de ce qu'on appelle l'agogique. Ces variations fines sont visibles partout, par exemple entre 2/3 et 6/7. En 2/3, toutes les valeurs des notes sont équivalentes à une moyenne syllabique, alors qu'en 6/7 toutes les valeurs sont légères, rapides, purement mélodiques et, en fait, de durées diminuées, par rapport aux valeurs syllabiques voisines. Ce rapport de diminution est légitimé par l'écriture sémiologique, reportage de la tradition du notateur interprète. Il ne peut exister d'exécution vraie et justifiée sans ce regard sur l'écriture neumatique d'origine.

L'ensemble protasique 6-7-8-9 a deux phases. Comment le tempo y varie-t-il ?

Il y a d'abord l'ensemble 6-7 qui comporte cinq notes légères, sauf la dernière qui est à la coupure. En **C** (disque le plus récent), on constate que la courbe s'inscrit sur 13 mm, ce qui donne un tempo d'environ 126, compte tenu d'un certain élargissement du *fa* terminal de 7. Comparons-le à l'ensemble 8-9-10 qui comporte 7 notes, dont 4 sont enfermées dans deux clivis épisémées où chacune des quatre notes est normalement de durée analogue à celle d'une syllabe moyenne ; cet ensemble de 7 notes occupe 29 mm et le tempo est d'environ 95. Les tempi de **C** sont donc : 118, 126, 95, 70.

Enfin si nous regardons l'instant des arrivées sur 8 en **A, B, C,** c'est ici que nous constatons les fines différences de style, au cours même de l'incise : le tempo de 6 à 8 est de 107 pour **A,** de 94 pour **B,** de 108 pour **C.** Redisons que ces valeurs ne sont qu'approchées, mais suffisamment précises pour permettre de comparer et de voir qu'il y a un écart certain entre les tempi ; la grandeur même de ces écarts légitime l'essai de comparaison.

d) *Trois valeurs de durée*

Cette variété des tempi, variation de vitesse dans l'exécution vivante, si visible entre les deux phases de 1 à 10, est très fréquente en chant grégorien ; elle est, pour ainsi dire, incessante et très détaillée dans les belles pièces du répertoire le plus ancien. Cette variété a été bien mise en évidence par le chœur de Solesmes depuis longtemps, à cause de sa rythmique verbale, mais, récemment, elle a été justifiée scientifiquement, dans le détail, par dom CARDINE (*Sémiologie grégorienne,* Solesmes 1970, p. 22).

Cette exécution vivante, mais non capricieuse, est indiquée dans les manuscrits : c'est la *hiérarchie de trois valeurs de durée,* de causes rythmiques diverses et d'écriture authentique. Cette étude nous interdit les allongements excessifs, destructeurs du vrai rythme : elle est, avec la généralisation de la coupure, l'une des découvertes les plus importantes des trente dernières années pour la connaissance du chant grégorien dans sa composition et son interprétation.

Il ne faut pas exagérer ces variations de vitesse, relatives les unes aux autres, et qui, indubitables dans l'écriture des manuscrits les plus anciens et les plus sûrs, s'ajoutent à la rythmique verbale, cause première de la forme rythmique grégorienne. On pourrait ne connaître de la sémiologie que cette lecture matérielle des variations de vitesse et se livrer ensuite à des interprétations personnelles que l'on peut critiquer à cause de leur exagération. Cette critique ne serait pas celle d'une interprétation libre qui a sa raison d'être, mais la critique d'une grammaire qui voudrait préciser « outre mesure » la rythmique en filtrant, dans les manuscrits, une partie de la vérité. On en viendrait vite alors à une mensuralisme qui n'était pas dans les intentions des compositeurs, ni des notateurs. Il fallut plusieurs siècles de progrès musical dûs en partie aux nécessités de la polyphonie, pour en arriver aux définitions de « métrique », calibrées en « valeurs proportionnelles » par Philippe DE VITRY († 1361). Puis, et le fait doit nous étonner et nous instruire, les manuscrits grégoriens continuent alors d'écrire les anciennes mélodies, et les nouvelles, sans utiliser la nouvelle écriture « mesurée », et sans changer, en fait, leur ancienne écriture neumatique.

La différence d'écriture, et donc de classement des trois valeurs de durée est bien décrite et cataloguée dans la préface du nouvel *Hymnaire* (Solesmes 1983). Ajoutons que ces trois valeurs rythmiques de durée sont visibles et fondamentales aussi bien dans les pièces à texte important que dans les mélismes. (Dom CARDINE, *Colloque de Sénanque* 1978, « Faut-il distinguer temps syllabique et temps mélismatique ? »).

e) *Recherche d'une juste précision*

Après l'étude comparative de ces cinq rythmogrammes d'un beau mélisme, on peut dire que, pour juger l'interprétation, il faut regarder d'abord le « tonus moyen », traduit par les courbes. Ce tonus moyen, c'est la montée vers les maxima d'intensité et, en même temps, la discrétion dans les minima qui doivent rester plus ou moins soutenus, et non nuls ; c'est l'équilibre et la hiérarchie entre les maxima et les minima, et aussi la façon de les préparer, l'amplitude de la dynamique, la valeur des césures et des coupures neumatiques expressives.

Par rapport à ce tonus moyen il faut se méfier, en chant grégorien, d'une agitation excessive. Cette agitation crée des unités factices qui seraient, sans raison, analogues à des courbes de rythmique verbale (relation d'unité entre accent et finale). Ces petites unités apparaissent malheureusement sans que rien ne les justifie, et parfois en dehors des jalons rythmiques qui, eux, sont indiqués par la lecture sémiologique. Cette agitation détruit vite le legato et la belle unité de la ligne intensive. Ces nuances d'agitation (aspérités sur les courbes) sont souvent sans fondement et sans hiérarchie. Les manuscrits les plus anciens expriment, d'une manière indubitable, assez d'exigences fondamentales, et d'ailleurs d'exécution délicate, qu'il faut respecter d'abord avant les appréciations personnelles. De même qu'on ne devrait pas diriger le chant grégorien sans analyse musicale préalable, il ne faut pas juger l'interprétation, inscrite dans le rythmogramme, sans cette analyse préalable, car le rythmogramme est un reportage précis et donc dangereux. La critique des interprétations ci-dessus a été fondée sur le respect des nuances qu'imposait l'analyse musicale totale et notamment sémiologique.

Nous venons de constater que le rythmogramme permet l'étude détaillée des interprétations, pour ce qui concerne l'évolution de la dynamique propre à chaque interprète.

La dynamique de chaque note nous apparaît, par exemple pour un tempo moyen de 118, visible sur un demi-centimètre d'abcisse. Comme elle s'étable en hauteur, on peut donc bien y voir la façon dont l'émission de la note se situe vis-à-vis du contexte antérieur, sa vie propre plus ou moins mouvementée ou en *sostenuto,* puis, à la fin, sa liaison avec la suite et la continuité du mouvement et sa participation au phrasé. Nous pouvons donc *juger les notes une par une.* Mais ce jugement n'a de valeur vraiment esthétique que s'il peut se référer à la connaissance des notes *une par une dans la partition,* et non dans l'impression purement personnelle. Il faut toujours en revenir à l'analyse musicale.

Or, à l'heure actuelle (1983) en chant grégorien, on peut prétendre à cette connaissance de la mélodie note par note. Le sens du texte et la composition littéraire nous sont connus ; la connaissance de la rythmique verbale et de son influence dans la composition de la mélodie a aussi progressé au cours des trente dernières années, et non seulement quant aux détails, mais aussi quant au secret même de la composition. Il en est de même pour les progrès dans l'analyse modale : on sait bien, mode par mode, les lois de la composition et même l'histoire du développement modal ; on sait bien distinguer ce qui est architectural de ce qui est ornemental, et la liaison de l'architecture avec les ornements et ceci en chaque mode, soit d'*octoechos,* soit d'avant l'octoechos. Enfin la sémiologie nous apporte le reportage des intentions et des exigences des interprètes et de la façon dont ils pensaient le signal musical. Ainsi dans la convergence de tous ces progrès, dans une synthèse que nous n'osions espérer il y a trente ans, nous pouvons dire que *nous rendons compte des notes une par une, dans leur situation, leur rôle,* et *donc leur interprétation* désirable, pour ne pas dire obligatoire.

Le rythmogramme permet de dire s'il y a coincidence entre l'analyse de la composition mélodique note par note et l'interprétation note par note.

On peut alors avec vérité, en toute impartialité, juger l'interprète.

Ce progrès actuel rejoint bien d'autres progrès de synthèse en d'autres sciences de la communication. Ce progrès est d'actualité : on saisit « l'homme dans son expression » au-delà des impressions personnelles de l'auditeur ou du critique musical.

VERS UNE NOUVELLE SCIENCE ESTHÉTIQUE

Cet article a essayé d'être musical et technique, quantitatif et qualitatif ; il n'a pas voulu isoler ou détruire les diverses recherches, lentement fructueuses ; il veut toujours revenir à l'humanisme musical supérieur, dans le permanence des siècles, celui de l'Ame musicienne et religieuse. Ce travail est l'un des indices d'une approche actuelle d'une économie de l'esthétique, présage du développement d'une science humaine de la réaction esthétique, de la rythmoscopie générale et de l'efficacité de la communication, en somme, de « *l'homme dans son expression* ».

L'homme a toujours l'impression qu'il commence à se connaître. Les nouvelles techniques se mettent toujours à son service. Et cela peut surprendre et choquer, car les nouvelles sciences ne peuvent toujours s'inscrire dans le tableau des sciences dressé par Auguste COMTE ; elles ne s'enlisent pas dans les sciences dont elles sont issues. La connaissance est toujours mouvante et obéit à un idéal de service prospectif. L'humanité qui s'attache à la tradition ne redoute pas l'audace. Et, pour en revenir, en terminant ces pages, à l'analyse de la composition musicale et du rythmogramme témoin de l'interprétation, disons que l'humanisme y est reconnu et enrichi, car l'homme, ayant amplifié ses connaissances et ses exigences, saura les dépasser et ainsi être encore plus homme.

Alors seulement viendra l'interprétation personnelle, celle dont Paul VALÉRY parlait dans son *Éloge de la virtuosité* : « *Il n'est pas de très belle œuvre qui ne soit susceptible d'une grande variété d'interprétations également plausibles. La richesse d'une œuvre est le nombre des sens ou des valeurs qu'elle peut recevoir tout en demeurant elle-même.* »

Dans le sens de cet humanisme nouveau, l'homme est toujours de plus en plus humble, sachant que ses démarches sont provisoires et qu'il doit s'offrir, comme le souhaite PASCAL, « *par l'humiliation aux inspirations* ».

LISTE DES AUTEURS des articles parus dans la Revue Analyse Musicale (nº 1 à 8)

ABROMONT	Cl.	Nº 3
AERTS	K.	Nº 3
ALAIN	Ol.	Nº 1
AROM	Si.	Nº 1
AUBRY	J.	Nº 5
AUSSEUR	A.	Nº 2
BARDEZ	J.-M.	Nº 6-7
BARDON	Cl.	Nº 2
BARTOLI	J.P.	Nº 3-7
BESSIÈRE	M.	Nº 7
BIGET	M.	Nº 7
CASTANET	P.A.	Nº 5-7-8
CHARLES	D.	Nº 6
CHARRU	Ph.	Nº 4
CHAZELLE	Th.	Nº 2-4-7
CHION	M.	Nº 3
CONDÉ	G.	Nº 2
CORNELOUP	M.	Nº 5
COURT	R.	Nº 8
CUNIOT	L.	Nº 8
DAVID	A.	Nº 4
DECARSIN	F.	Nº 6
DELAIGUE	O.	Nº 8
DELALANDE	Fr.	Nº 3-5
DELANNOY	Od.	Nº 3
DELIÈGE	C.	Nº 2
DELIEGE	I.	Nº 1-6
DUAULT	F.	Nº 5
EDELINE	Fr.	Nº 4
FLEURET	M.	Nº 1
FRAPAT	M.	Nº 5
FULIN	A.	Nº 5
GAGNEPAIN	B.	Nº 6
GANVERT	G.	Nº 5
GEOFFROY-DECHAUME	A.	Nº 7
GEVAUDAN	M.	Nº 1
GOURDET	G.	Nº 7
GOUSSET	B.	Nº 3
GRABOCZ	M.	Nº 8
GUERTIN	G.	Nº 7
GUIBERTEAU	Fr.	Nº 1
GUT	S.	Nº 2-4
HAURY	J.	Nº 7
HELFFER	Cl.	Nº 2
IMBERTY	M.	Nº 6
JEANNETEAU	J.	Nº 8
JEDRZEJEWSKI	F.	Nº 7
JOUVE-GANVERT	S.	Nº 1
KELKEL	M.	Nº 3-8
KLINKENBERG	J.-M.	Nº 4
LABATUT	F.	Nº 8
LAJOINIE	V.	Nº 2
LALITTE	Ph.	Nº 3
LECOMPTE	M.	Nº 5
LESPINARD	B.	Nº 4
LE VOT	G.	Nº 4
LUSSON	P.	Nº 2-4
MASSON-FORESTIER	J.	Nº 4
MATORÉ	D.	Nº 4
MINGUET	Ph.	Nº 4
MOLINO	J.	Nº 4
MOUTAL	P.	Nº 7
NATTIEZ	J.J.	Nº 2
NICOLAS	F.	Nº 6
OHANA	M.	Nº 8
PAQUELET	C.	Nº 8
PAREYDT	L.	Nº 7
PARRET	H.	Nº 4
PIÈNCIKOVSKY	R.	Nº 3
PISTONE	D.	Nº 3
POIRIER	A.	Nº 1-4
POUSSEUR	M.	Nº 6
PROST	Ch.	Nº 5-8
REIBEL	G.	Nº 5
REVERDY	M.	Nº 6
REZNIKOFF	I.	Nº 5
RISSET	J.C.	Nº 3
ROSEN	C.	Nº 6
SADAÏ	Y.	Nº 1-2
SCHEFFER	P.	Nº 1-4
SCHIESSL	O.	Nº 8
SOHET	D.	Nº 1
STEFANI	G.	Nº 5
STOCKHAUSEN	K.	Nº 6
TABARE	M.	Nº 5
THORESEN	L.	Nº 1
TRÂN VAN KHÊ		Nº 3
VECCHIONE	B.	Nº 5-8

INDEX DES AUTEURS ET COMPOSITEURS analysés dans la Revue Musicale (nº 1 à 8)

La page indiquée correspond à la première page de l'article auquel il est fait référence

BACH	Nº **7** p 11 et 16
BALLIF	Nº **4** p 72
BARTOK	Nº **2** p 70 - Nº **7** p 56
BEETHOVEN	Nº **1** p 40 - Nº **4** p 42 et 56 - Nº **5** p 46 - Nº **6** p 23.
BERLIOZ	Nº **3** p 28 et 31
BOULEZ	Nº **2** p 62 - Nº **7** p 69
BRAHMS	Nº **6** p 28
BUTOR	Nº **4** p 42
CHOPIN	Nº **1** p 13 - Nº **8** p 27
COMPÈRE	Nº **8** p 59
DEBUSSY	Nº **1** p 30 - Nº **3** p 37 - Nº **4** p 72 et 78 - Nº **5** p 46 - Nº **6** p 28 et 73
DELAHAUT	Nº **4** p 19
DUFAY	Nº **8** p 59
GOYA	Nº **4** p 32
GRÉGORIEN (Chant)	Nº **8** p 40
HAYDN	Nº **1** p 84
HONEGGER	Nº **8** p 31
JOUSSE	Nº **1** p 30 - Nº **4** p 56
de LANTINS	Nº **6** p 14
LIGETI	Nº **6** p 80
LISZT	Nº **7** p 49 - Nº **8** p 64
MAIER	Nº **8** p 49
MALLARMÉ	Nº **4** p 42
MESSIAEN	Nº **1** p 61 - Nº **7** p 62
OCKEGHEM	Nº **6** p 14
OHANA	Nº **5** p 35 - Nº **8** p 56
RAMEAU	Nº **7** p 80
SCHENKER	Nº **2** p 12
SCHÖNBERG	Nº **3** p 46
SCHUBERT	Nº **1** p 44
SCHUMANN	Nº **2** p 12 - Nº **4** p 56
STOCKHAUSEN	Nº **6** p 44
STRAVINSKI	Nº **6** p 38
TELEMANN	Nº **4** p 47
TISNÉ	Nº **4** p 32
VARÈSE	Nº **3** p 60 et 65
WEBERN	Nº **4** p 51
WOLF	Nº **2** p 52
XENAKIS	Nº **5** p 65

Manfred Kelkel (*)

A la recherche d'un art total : musique et alchimie chez Michael Maier

Maniérismes et discours hermétique dans « Atalanta fugiens » (1617)

ANALYSE APPLIQUÉE/ÉCRITURE/ SÉMIOLOGIE/SYNTHÈSE DES ARTS/ RECHERCHE

Pourquoi scruter les rapports entre la Musique et l'Alchimie ? S'il est vrai qu'ils forment un chapitre inconnu de l'histoire de la musique, il est vrai aussi qu'effectuer de nos jours un tel rapprochement entre la lyre et l'athanor peut paraître surprenant. Quoi de plus dissemblable, en effet, que l'art sonore et la recherche de l'élixir de longue vie ou la transmutation des métaux ? C'est que *Atalanta fugiens,* parue en 1617 à Oppenheim, l'un des sommets de l'art alchimique, préfigure virtuellement l'idée d'une synthèse des arts, associant la musique, l'image et la littérature. L'auteur y présente cinquante canons à trois voix dont les différentes présentations illustrent ses réflexions hermétiques, « *afin que le lecteur puisse posséder d'un seul coup d'œil les trois objets des sens les plus spirituels : la vue, l'ouïe et l'intelligence...* » (1).

On a jugé de diverses manières la synthèse des arts, proclamée par Richard Wagner et Alexandre Scriabine parmi d'autres. On peut se demander, en effet, ce que peuvent bien avoir en commun musique et peinture, une mélodie et un dessin ? Une véritable synthèse des arts doit exclure le recours aux analogies fortuites. Elle n'a de sens que si l'artiste s'appuie sur un système de références global, applicable aux différents domaines artistiques et grâce auquel les rapports deviennent commensurables, observables. Je tenterai donc de dégager un système de références semblable dans *Atalanta fugiens,* en montrant comment l'auteur passe d'un texte à l'image et de là, à la musique.

LES TRANSFORMATIONS D'UN MYTHE

L'Atalante fugitive de Michael MAIER occupe une place particulière dans la littérature alchimiste parce que le processus alchimique y est décrit sous la triple forme de fugues musicales, de gravures emblématiques et de discours qui s'y rapportent. Plus que toute autre, l'œuvre de MAIER a suscité quantité de réflexions théoriques sur l'alchimie, notamment celles de C.G. JUNG et de J. VAN LENNEP (3), même si la question du discours musical de l'œuvre reste toujours ignorée. Pourtant, cette question paraît primordiale : de quelle façon s'opère dans et à travers la musique la représentation de l'idéologie alchimique ? Les études de F.H. SAWYER, de READ, de STREICH et de REBOTIER (4) ont défriché le terrain. Je voudrais avancer ici quelques autres éléments de recherche.

D'abord une remarque sur le titre. Exprime-t-il vraiment le sujet ? A comparer la version béotienne du mythe avec celle rapportée par MAIER, on peut en douter. Voici d'abord la version béotienne :

« *Atalante, fille du roi de Scyros, célèbre par sa beauté et par son agilité, déclarait à tous ses prétendants qu'elle n'accorderait sa main qu'à celui qui l'aurait vaincue à la course. Elle laissait toujours ses concurrents prendre sur elle une certaine avance,*

On sait assez peu de choses sur la carrière de Michael MAIER (1568-1622), sinon qu'il obtint son grade de docteur en médecine à Bâle en 1596, et celui de docteur en philosophie à Rostock, sa ville natale. En 1608, il se rend à Prague, offrir ses services à l'empereur Rodolphe II qui le nomme médecin et secrétaire particulier, puis l'élève au rang de Comte du Palatinat. Maier demeure à Prague, la capitale du baroque, de 1608 à 1612, jusqu'à la mort de RODOLPHE II (2). Il trouva à Prague non seulement d'autres médecins et alchimistes, mais une vie musicale importante. A l'époque, l'orchestre de la cour comptait une soixantaine d'instrumentistes et de chanteurs. Les compositeurs pragois comme Valérius OTTO, Jean Campanus de VODNANY et Christophe HARANT ont pu donner des conseils au médecin particulier de l'empereur. Après la mort de son souverain, MAIER quitte Prague pour Londres, puis retourne en Allemagne où il fait paraître, coup sur coup, une dizaine d'ouvrages, probablement rédigés pendant son séjour à Prague. En 1619, il se fixe à Magdebourg auprès du Landgrave Maurice de Hesse. C'est là qu'il meurt en 1622, à l'âge de 54 ans.

(*) Professeur à l'Université Lumière Lyon II.

(1) MAIER (Michael), *Atlanta fugiens hoc est emblemata nova de secretis naturae chymica,* Oppenheim, Joh. Th. de Bry, 1618, p. 55.

(2) L'empereur Rodolphe II (1552-1612) avait fait de la cour de Prague un remarquable foyer de vie intellectuelle et artistique. John Dee, Arcimboldo, Giordano Bruno, Tycho Brahe et Johannes Kepler furent ses hôtes. Par son activité de collectionneur et de mécène il dépasse de loin tous les souverains de son temps.

(3) Notamment C.G. JUNG, *Psychologie et Alchimie,* Paris, Buchet/Chastel, 1970 ; J. VAN LENNEP, *Art et Alchimie,* Bruxelles, Éd. Meddens, 1966 et G.R. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth,* Hamburg, Rowohlt, 1957.

(4) READ (J.), *The alchimist in life, litterature and art.,* London ; T. NELSON, 1947 ; SAWYER (F.H.), *The Music in "Atalanta fugiens", in* J. READ, pp. 281-289, STREICH (H.), *Musikalische und psychologische Entsprechungen in der "Atalanta fugiens" von Michael Maier, Eranos,* Leiden ; E.J. BRILL, 1973 et REBOTIER (J.), *Les Alchimistes et la Musique dans la première moitié du XVIIe siècle, Mémoire de Maîtrise* (inédit), Université de Paris-IV, Paris, 1972.

puis elle les poursuivait, une lance à la main et les tuait impitoyablement. Elle en avait déjà fait périr un grand nombre lorsqu'elle fut vaincue par Hippomène, au moyen d'un stratagème suggéré par Vénus. Cette déesse lui avait donné trois pommes d'or qu'il laissa tomber, l'une après l'autre, lorsqu'il se voyait suivi de près par Atalante. Celle-ci s'arrêtait pour les ramasser et Hippomène put ainsi toucher le but avant elle. Mais il oublia de remercier Vénus, et la déesse, irritée de son ingratitude, lui inspira un amour si violent pour Atalante qu'il osa l'embrasser dans le temple de Cybèle où ils étaient entrés après la course. Cybèle, indignée, les métamorphosa en couple de lions qu'elle attacha à son char » (5).

MAIER, par contre, en travaillant dans la tradition alchimique où Atalante symbolise l'eau mercuriale, fixée par le soufre, exploite un schéma assez éloigné du mythe original. Il nous fait ainsi sentir la présence du symbole alchimique dans une situation *a priori* dépourvue de tout ingrédient alchimique. Voici comment il résume le mythe, à sa façon :

« *Atalante a été célébre par la fuite qui lui permettait de précéder tous ses prétendants à la course (...). Les vaincus trouvèrent la mort jusqu'au jour où Hippomène, jeune homme des plus audacieux et prévoyants, la vainquit et l'obtint en jetant dans sa course trois pommes d'or l'une après l'autre. Cette vierge est purement chimique ; elle est le mercure philosophique fixé et retenu dans sa fuite par le soufre d'or (...) Hippomène et Atalante s'unissent d'amour dans le temple de la Mère des Dieux, qui est le vase, et deviennent des lions, c'est-à-dire qu'ils acquièrent la couleur rouge* » (6).

On notera que dans la légende boétienne, c'est Atalante qui poursuit Hippomène pour le piquer de sa lance. Chez MAIER, par contre, le récit est axé sur une Atalante poursuivie par Hippomène. La chasseresse impitoyable s'y transforme en proie, en vierge innocente, chassée par le mâle. En définitive, une seule motivation semble fonctionner tout au long du récit : la lutte pour le pouvoir et le triomphe du plus malin sur le plus agile. Dans la version béotienne du mythe, Atalante supprime impitoyablement les prétendants les plus lents qu'elle rattrappe : *Vae victis* ! En rapprochant systématiquement l'idéologie alchimique de la mythologie gréco-latine, MAIER en transforme le sens pour y introduire un aspect assez moralisateur. La connotation sexuelle (sado-masochiste) du mythe s'estompe au profit de l'idéologie alchimiste.

L'ALCHIMIE : UNE LEÇON DE CONTREPOINT ? LES FORMES MUSICALES REFLÈTENT L'INTENTION FIGURALISTE

Quelles sont alors les modalités de transfert du sens alchimique vers le discours musical ? Et inversement comment la charge référentielle de la musique pèse-t-elle sur le discours alchimique ? MAIER s'en explique très clairement :

« *De même que cette Atalante fuit, une voix musicale fuit toujours devant l'autre, et cette autre la poursuit, comme Hippomène. Cependant, elles sont stabilisées dans la troisième voix qui est simple et d'une seule valeur, comme par une pomme d'or* » (7).

MAIER désigne ses morceaux musicaux par *fuga*. Au début du XVIIe siècle, le terme prit le sens de « *pièce en style fugué* », mais MAIER se réfère encore au sens que le terme avait au XVIe siècle où il désignait la forme contrapuntique du canon. En fait, il s'agit ici plus précisément d'une sorte de *Caccia* qui constitue le plus ancien exemple de polyphonie à trois voix. Au XIVe et XVe siècles, la *Caccia* était composée de deux voix chantées, se succédant en canon, et d'un ténor instrumental. Toutes les cinquante « fugues » de l'*Atalante fugitive* sont à trois voix chantées et ont la même structure. Chaque *fuga* est basée sur une voix principale, toujours la même, comme celle d'un *ground*, et celle-ci s'accorde avec les deux autres voix, débutant à des hauteurs et à des moments différents. Les mélodies décalées se contrepointent mutuellement sous forme de canons d'intervalles, canons en miroir et de canons de mensuration. Les trois voix sont intitulées :

1) POMUM MORANS, la pomme qui ralentit la course,
2) ATALANTA FUGIENS, l'Atalante fugitive,
3) HIPPOMENES SEQUENS, Hippomène le poursuivant.

MAIER précise par ailleurs, que pour mieux exprimer ce que fut cette course, la « *muse offre ici les trois voix de la fugue. L'une (POMUM MORANS) est simple et durable. Elle est le fruit qui retarde, mais la seconde (ATALANTE) fuit que poursuit la troisième (HIPPOMENE). Des oreilles, des yeux accueillent ces emblèmes puis, guident la raison vers leurs signes secrets* ». Autrement dit, la musique se situe dans l'épaisseur symbolique du texte. Elle est « signifiée » par les emblèmes. Les cinquante fugues sont toutes « qualifiées » par leur contexte littéraire et visuel, qu'elles prolongent. Dès lors, on retrouve, à propos des fugues, toute la problématique du discours alchimique. C'est dire qu'une lecture de ce discours hermétique devient possible effectivement au niveau musical. Les détails significatifs (la fuite, le jet de pommes) peuvent être représentés par un genre (la *Caccia*) et des formes musicales (les formes miroir, la rétrogradation, le mouvement contraire).

Notons en passant qu'on utilisait des miroirs dans l'alchimie opérative pour cueillir certains influx (voir par exemple le « four solaire » des *Noces Chymiques* de Valentin ANDREAE). Les opérations alchimiques structurent ainsi le champ musical en opposant les idées et emblèmes alchimiques aux signes musicaux.

UNE COURSE EN ZIG-ZAG A TRAVERS LES PORTÉES

Regardons maintenant la musique de plus près, en commençant par la partie de POMUM MORANS représentée sous la forme d'un *Cantus firmus*, un chant grégorien provenant d'un organum du XIe siècle (8). Le *Cantus firmus* fait ici fonction

(5) LAROUSSE (P.), *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, Paris, Larousse et Boyer, 1866, p. 846 (I).

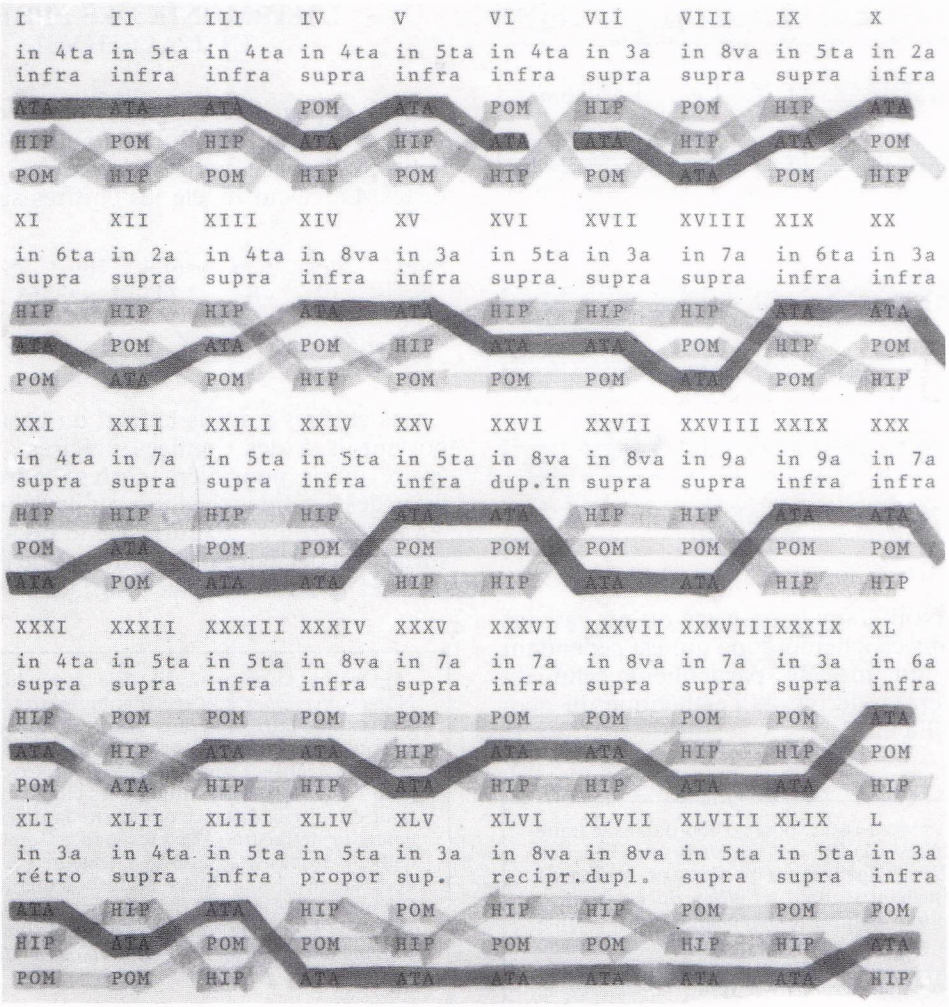
(6) MAIER (M.), *Atalante fugitive*, traduit par Étienne Perrot, Paris, Librairie de Médicis, 1969, p. 56.

(7) *Ibid.*, p. 56.

(8) STREICH, *op. cit.*, p. 424. L'original serait le chant grégorien *Christe eleison* de l'ordinaire de la messe (Fêtes I).

d'élément commun dans toutes les cinquante pièces, réalisant ainsi un lien symbolique avec les deux autres voix, pourvues de leur propre musique, tandis que le texte change d'une pièce à l'autre. Notons en passant que la musique du premier baroque (1580-1630) fait assez rarement usage de la technique du *Cantus firmus*, sauf dans la musique protestante.

La répétition inlassable de la partie de POMUM MORANS aboutit à une monotonie itérative. Aussi l'auteur modifie-t-il constamment le schéma structurel, disposé en trois étages. La voix de POMUM MORANS apparaît ainsi tantôt à la basse, tantôt dans une partie intermédiaire (notée en clef d'*Ut 3e*), tantôt dans la partie supérieure. Un tel va-et-vient en zig-zag pourrait symboliser, comme le suggère, H. STREICH, une phrase de la *Table d'Émeraude* : « *Il monte de la Terre au Ciel, et de là descend vers la Terre* ». MAIER cite d'ailleurs assez fréquemment des extraits de ce texte alchimique qui représente, à ses yeux, le complément indispensable au mythe d'Atalante (voir ex. n° 1).



EXEMPLE MUSICAL N° 1
La disposition des 50 fugues d'*Atalanta fugiens*

Dans la 2e fugue, intitulée « *La terre est sa nourrice* », la voix d'Atalante est le *Dux*, la partie qui entre toujours la première, tandis que celle de Hippomène, le *Comes*, entre la dernière dans ce canon à deux parties. Pendant la course, la distance entre les deux concurrents change sans cesse : tantôt ils se rapprochent, tantôt ils s'éloignent l'un de l'autre. Musicalement, MAIER exprime ceci par les changements constants du champ sonore, autrement dit, par l'espace intervallique séparant *Dux* et *Comes*. Dans la première fugue, cette distance est la 4te, dans la seconde la 5te.

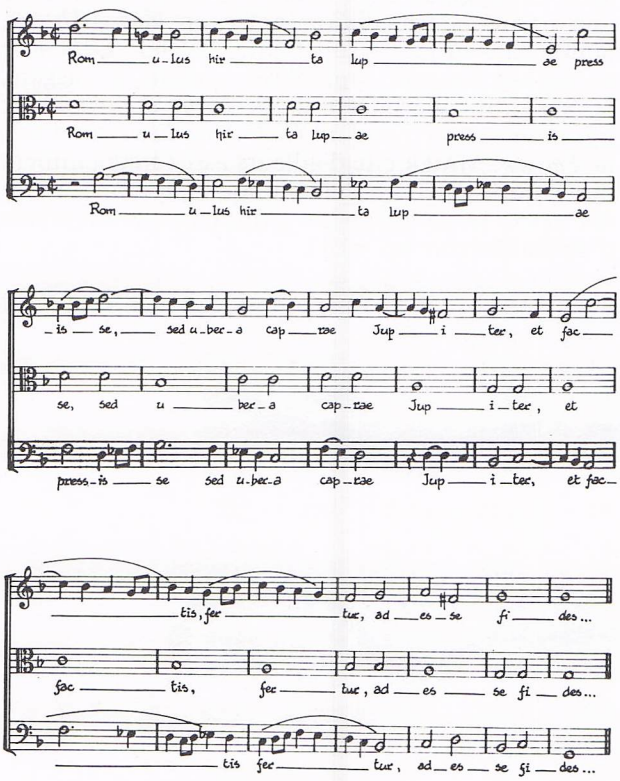
MANIÉRISMES ET NIVEAUX DE SIGNIFICATION

On peut considérer l'*Atalante fugitive* comme une forme particulière d'onirisme érudit, typiquement maniériste. Tout comme les *Noces Chymiques* d'ANDREAE, elle n'existe que dans un rapport fondamental à la mythologie gréco-latine. Les visions se succèdent et ne se ressemblent pas, car l'objet du désir, Atalante, ne cesse de se dérober à Hippomène. L'œuvre offre au lecteur trois niveaux de signification qui la prolongent en deçà des discours et des images :

MUSIQUE DEVISES	LECTEUR EMBLÈMES SYMBOLES	DISCOURS MYTHOLOGIE
FIGURALISME *STRUCTUREL*	*CONCETTO* *METAFORICO*	*MÉTAPHORISME* *ALCHIMIQUE*

Autrement dit, c'est l'effet composé d'une suite de fantasmes qui se développent par plans successifs, sonores et visuels, où se mêlent le son,

FUGA II



EXEMPLE MUSICAL N° 2
Atalanta fugiens. FUGA II

l'image et le savoir. Jamais un geste ou un paysage ne se répète dans ce kaléidoscope qui est cependant articulé selon un modèle particulier : celui du *concetto metaforico,* dérivé de l'esthétique du néo-platonisme de Ficino.

La notion de *concetto* est exposée d'abord dans le traité *L'idea de' Pittori, Scultori et Architetti* de Federico ZUCCARI (1542-1609) paru en 1607. ZUCCARI résume sa pensée en distinguant d'abord « *l'idéa* » du « *concetto* » (image prise au sens figuré simultanément). Puis, il différencie *disegno interno* (le stade préalable) et *disegno esterno* qui, à son tour, comporte trois versions différentes : le *disegno naturale* (l'Art imite la Nature), le *disegno artificiale* et le *disegno fantastico-artificiale.* Les gravures de l'*Atalante fugitive* relèvent manifestement de cette dernière forme du *concetto* qui aboutit au *disegno metaforico.* De même que les *Concetti metaforici* des gravures offrent à l'imagination un champ immense et la possibilité d'exprimer le « non-dit », le secret des secrets, de même le discours mythique renvoie à une matrice de significations. La relation d'analogie entre les différents systèmes dont l'un est le reflet de l'autre et dénomme aussi bien que l'autre, caractérise clairement l'attitude maniériste.

Mais ce double plan, mythique et métaphorique, renvoie également à la musique où l'intention figuraliste s'exprime surtout au niveau formel. Atalante, eau mercurielle, est vouée à la lune. Hippomène, héros diurne, est associé à la divinité solaire. Ils s'opposent et s'accompagnent comme le jour et la nuit. Le canon est la forme la plus appropriée pour symboliser cette intimité à distance.

Tout en s'attirant et en se repoussant, les deux amants sont aussi liés l'un à l'autre par une volonté obscure, symbolisée par le *Cantus firmus* de la Pomme d'Or. Du début à la 40e fugue, la succession linéaire des voix reste immuable. De même que les emblèmes se succèdent et ne se ressemblent pas, de même la musique est articulée comme une prolifération de canons. De même que les deux amants semblent condamnés à se poursuivre sans se regarder, de même le champ intervallique des canons exprime-t-il cet éloignement fatal.

L'HARMONIE DES SPHÈRES ET L'ALCHIMIE

Il n'est peut-être pas sans intérêt de s'interroger sur la fréquence des différents intervalles qui symbolisent l'espace variable entre les deux protagonistes. Le calcul révèle les chiffres suivants :

8ves	5tes	3ces +	6tes	4tes	7es	2ndes et	9es
8	12	8	4	8	6	2	2
20		12				4	

Ces chiffres sont-ils le fruit du hasard, ou se rapportent-ils à des données précises ? Tout porte à croire qu'ils pourraient correspondre aux 50 surfaces des 5 solides réguliers qu'ils délimitent en effet – l'isocaèdre par 20 surfaces, le dodécaèdre par 12 surfaces, l'octaèdre par 8 surfaces, le cube par 6 surfaces et le tétraèdre par 4 surfaces.

Valentin ANDREAE avait déjà fait allusion dans les *Noces Chymiques* aux spéculations astronomiques de J. KEPLER en attribuant aux navires des souverains des « *étendards qui avaient pour signes les cinq polyèdres réguliers* » (10). Dans le *Mysterium Cosmographicum,* paru en 1596, KEPLER emploie les cinq *corpora regularia* pour calculer la distance qui sépare la trajectoire des planètes. Le tétraèdre (4) correspond à Jupiter, l'hexaèdre (cube, 6 surfaces) à Saturne, l'octaèdre (8) à Mercure, le dodécaèdre (12) à Mars et l'isocaèdre (20) à Vénus. Johannes KEPLER était l'astronome de Rodolphe II de 1601 à 1612, et il est donc très probable que MAIER ait eu connaissance des *corpora regularia du Mysterium Cosmographicum* de Kepler.

Il est cependant difficile de se prononcer sur les rapports exacts entre l'harmonie des sphères et l'alchimie dans l'*Atalante fugitive.* Sous le nom de « musique des sphères » ou « harmonie des sphères », on entend une gamme musicale formée des notes qu'engendreraient les divers astres dans le ciel. A cet égard, les indications de MAIER sont rarissimes. Dans son premier discours, il associe « *le soufre à la racine du cube et à la double octave qui correspond au centre des planètes Saturne, Jupiter et Mars* » (11), autrement dit, à Jupiter. La double octave exprime le rapport 4 : 1, ce qui correspond effectivement aux quatre surfaces du tétraèdre de la trajectoire de Jupiter.

(9) HOCKE, *op. cit.,* pp. 48-50.
(10) GORCEIX (B.), *La Bible des Rose-Croix,* Paris, P.U.F., 1970, p. LVI.
(11) MAIER, *op. cit.,* p. 60 (trad. française).

EMBLEMA II. *De secretis Natura.* 17

Nutrix ejus terra est.

EPIGRAMMA II.

ROmulus hirta lupa pressisse sed ubera capræ
Jupiter, & factis fertur, adesse fides:
Quidmirum, tenera SAPIENTUM viscera PROLIS
Si ferimus TERRAM lacte nutrisse suo?
Parvula si tantas Heroas bestia pavit,
QUANTUS, cui NUTRIX TERRAEUS ORBIS, erit?

C Apud

171 FUGA XLI. in 3. infrà. retrograda existente simplici seu Bass.

Adonis wird von einer wilden Saw erlegt/ welchem wie die Venus wolt Hülffe thun/ hat sie mit Blut die Rosen roht gefärbet.

Atalanta Fugiens.

Ex pa tre Myrrha suo pulchrum suscepit A do-

nim Delitias Cypriæ, quem nece strata vi a per.

Hippomen. Sequens.

Ex pa tre Myrrha suo pulchrum suscepit A-

do nim Delitias Cypriæ, quem ne ce stravit aper.

Pomum Meranti.

aper stravit nece, quem Cypria De li ti as.

Adonim suscepit pulchrum suo Myrrha patre Ex

XLI. Epigrammatiù Latini verso Germanica.

VOn ihrem eygnen Vatter hat die Myrrha Adonim gebohren/
Welchen die Venus sehr liebt/ ein wild Saw tödt im Zorn/
Venus laufft zu/ vnd in dem verletzt am Rosenstrauch ihr Bein/
Daher von ihrem Blut die weissen Rosen roht seyn.
Die Göttin weint (die Syrer weynen jeder man darumb leydt vnd agt)
Vnd hat ihn bald vnter die weiche Lattich gelegt.

EMBLE-

EMBLEMA XLI. *De secretis Natura.*

Adonis ab apro occiditur, cui Venus accurrens tinxit Rosas sanguine.

EPIGRAMMA XLI.

EX patre, Myrrha suo pulchrum suscepit Adonim,
Delitias Cypriæ, quem nece stravit aper.
Accurrit Venus & pede læsa cruore rubescit
Contulit ipsa rosa, quæ prius alba fuit.
Flet Dea: flent Syri, lactuca communia in orbe est)
Illum lactucis mollibus & posuit.

Y 3 ADO-

EMBLEMA XLV. *De secretis Natura.* 189

Sol & ejus umbra perficiunt opus.

EPIGRAMMA XLV.

SOL, faccla poli, non corpora dense penetrat,
Hinc illi adversis partibus umbra manet:
Vilior hac rebus quam vitæ est omnibus usu
Attamen Astronomis commoda multa tulit:
Plura Sophis sed dona dedit SOL, ejus & umbra,
Aurifer a quoniam perficit artis opus.

176 FUGA XLII. in 4. suprà. Contrapunctum.

Dem/ der in Chymicis versiret, sey die Natur/ Vernunfft/ Erfahrenheit vnd Lesen/ wie ein Führer/ Stab/ Brillen vnd Lampen.

Atalanta Fugiens.

Dux Natura tibi tuque arte tu-
E sto lubens, erras, erras, erras, er-

que arte pedissequus il li
ras, ni comes ipsa via est.

Hippom. Sequens.

Dux Natura tibi tuque ar-
E sto lubens, erras, erras er-

te, ar te pedissequus il li
ras, ni comes ipsa via est.

Pomum Meranti.

Dux Natura tibi, tuque arte pe-
Esto lubens, erras, erras, er-

dissequus, pedissequus il li
ras, ni comes ipsa via est.

XLII. Epigrammatiù Latini verso Germanica.

DEin Führer in die Natur sey/ welch'r du must folgen von weiten/
Williglich/ anderst du irst/ wo sie dich nicht thut leyten/
Die Vernunfft sey dein Stab/ vnd es muß stärcken die Erfahrheit
Dein Gesicht/ daß du könnst sehen/ was geleg t ist weit vnd breit/
Daß Lesen sey wie ein Lampe im finstern leuchtend hell vnd klar/
Dadurch du mögst verführtes der Sachen vnd Wörter Gefahr.

EMBLE-

EMBLEMA XLII. *De secretis Natura.*

In Chymicis versanti Natura, Ratio, Experientia & lectio, sint Dux, scipio, perspicilia & lampas.

EPIGRAMMA XLII.

DUx Natura tibi, tuque arte pedissequus illi
Esto lubens, erras, ni comes ipsa via est
Det ratio scipionis opem, Experientia firmes
Lumina, quò possit cernere posta procul.
Lectio sit lampas tenebris dilucida, rerum
Verborum que strues providus ut caveas.

Z CA:

184 FUGA XLIV. in 5. seu 11. suprà. Basi sola proportione existente.

Durch Betrug Typhon Osirim tödtet/ vnd seine Glieder zerstreyet/ welche wiederumb zusammen bringet die Iis, so weit berümbt.

Atalanta Fugiens.

Sy ri a Adonidem habet, Dio-
Ægyptus, qui sunt nil nisi Sol Sophi-

nysum Græcia, Osi rim
æ, nil nisi Sol Sophi æ.

Hippom. Sequens.

Syria Ad ni dem ha bet Dio ny sum
Ægy ptus, qui sunt nil ni si Sol So phi-

Græ cia Osi ris
æ nil nisi Sol Sophi æ

Pomum Meranti.

Sy ri a Adonidem habet, Dio-
Ægyptus, qui sunt nil nisi Sol Sophi-

nysum Græcia, O si rim
æ, nil nisi Sol Sophi æ.

XLIV. Epigrammatiù Latini verso Germanica.

SYrien Adonim hat/ Dionysum Griechenland eben/
Egypten Osirim, so seynd die Sonn der Weisen geben/
Die Iis ist die Schwester/ auch Mutter vnd Osiridis Weib/
Welche Glieder der Typhon theilt/ sie wider fügt in ein Leib/
Ihm aber gebracht das Glied deß Manns/ im Wasser verlohren/
Dann der Schwebel vergibt/ so den Schwebel gebohren.

EMBLEMA LXIV. *De secretis Natura.*

Dolo Typhon Osyridem trucidat, artúsque illius Hinc inde dissipat, sed hos collegit Isis inclyta.

EPIGRAMMA XLIV.

STria Adonidem habet, Dionysum Græcia, Osirim
Ægyptus, qui sunt nil nisi SOL Sophia:
Isis adest soror, & conjunx ac mater Osiris,
Cujus membra Typhon dissecat, illa ligat.
Dissiit ut pudibunda mœrit pars sparsa per undas,
Sulphur enim, SULPHUR, quod genera vit, abest.

191 FUGA XLVI. Reciproca.

Zwen Adler/ einer von Osten/ der ander von Westen kommen zusammen.

Prima vox incipiat ab initio!

Atalanta Fugiens.

Jupiter è Del phis a qui las missse ge mel las.
Pla gas asque du ci oc as o E ad Fer tur

Secunda à fine, & canat versus initium.

Hippom. Sequens.

Fertur ad E o as occiduasque pla gas.
las mel ge missse las qui a phis Del è Jupiter

Pomum Meranti.

Retrogrediatur.

Jupiter è Del phis a quilas mi sisse gemel las
Plagas occi duas que E o as ad Fer tur

XLVI. Epigrammatiù Latini verso Germanica.

DEr Jupiter von Delphis zwen Adler hat außgesendet/
Gegen Auffgang vnd Niedergang so fern die Erd sich endet/
Dieweil er das Mittel der Erden wolt wissen vnd verstehen/
Welch (wie man sagt) zugleich zu Delphis wider gesehen/
Es seynd aber zwen Stein/ dieser von Osten vnd der von Westen/
Welche zusammen kommen vnd in ein'n sich befesten.

EMBLEMA XLVI. *De secretis Natura.* 193

Aquilæ duæ, una ab ortu, altera ab occasu conveniunt

EPIGRAMMA XLVI.

JUpiter è DELPHIS aquilas missse gemellas
Fertur ad Eôas Occidûæque plagas:
Dum medium explorare locum desiderat Orbis,
(Fama ut habet) Delphos hæ redière simul.
Ait illa lapides binis sunt, unus ab ortu,
Alter ab occasu, qui bene conveniunt.

196 FUGA XLVII. in 8. duplici suprà.

Der Wolff vom Auffgange/ vnd der Hund vom Niedergang kommende/ haben sich vnter einander gebissen.

Atalanta fugiens.

Hinc u bi Sol ori tur lu pus
Mer gi tur inde ca nis qui du o

advenit, Ast ubi Pon t
bile tu ment, qui duo bile tu ment

Hippom. sequens.

Hinc, ubi Sol oritur lupus advenit, ast ubi Ponto, ubi Pon to
Mer gitur inde canis, qui duo bile tument, qui duo bile tument.

Incipe in nota 11 & retrogrediere.

Pomum meranti.

Hinc ubi Sol oritur lupus ad-
Ponto, Ponto ubi ast venit
Mergitur inde canis, qui duo
tument, tument bile, tument bile.

XLVII. Epigrammatiù Latini verso Germanica.

DEr Wolff von Auffgang der Sonnen/ aber der Hund kompt gelauff
Vom Nidergang/ diese beyd haben der Galle ein hauffen/ sem
Der hat dieser/ vnd dieser jenen in grossen Zorn gebissen/
Vnd haben ein den andern mit Wärigkeit zerrissen/
Es seynd zwen Stein/ so werden vmbfonst einem jeden gegeben
An allen Orten vnd Zeit/ die behalt du gar eben.

EMBLEMA XLVII. *De secretis Natura.* 1

Lupus ab Oriente & Canis ab Occidente venientes se invicem momorderunt.

EPIGRAMMA XLVII.

HInc, ubi Sol oritur, Lupus advenit, ast ubi Ponto
Mergitur, inde canis, qui duo bile tument:
Hinc ui, & bicilum stimulante furore momordit,
Et rabidus ille visus uterque fuit.
Sunt gemini bi lapides, gratis qui dantur ubique
Omnibus atque omni tempore, quos tenetis.

[200] 184 FUGA XLVIII. in 5. seu 11. suprà. vertendo simplicem. ac inido.

Der König von getrunckenem Wasser bekompt ein Krankheit/ von Ärzten aber curiret, die Gesundheit.

Atalanta fugiens

Diviti is populiúque potens Rex fontis amavit, amavit, Porta-

ri à servis, quas sibi poscit, aquas, quas si bi poscit aquas.

Hippom. sequens.

Divi ti is populiúque potens Rex fontis amavit, amavit,
Portari à servis, portari à servis, quas sibi poscit, aquas.

Verte hanc vocem, & incipe à principio in clave d. ad finem.

Pomum meranti.

For tis amavit, fontis Rex potens populiúque Divi ti is

aquas poscit sibi quas à servis

XLVIII. Epigrammatiù Latini verso Germanica.

EIn König von Gutwil Leuten mächtig ein Brunnwasser für allen
Sey er den Dienern befohl jubringen/ nicht gefallen/
Dieß trunck er offtbiß daß er davon die Adern fund beschwerd
Gantz vngestalt/ von Ärzten derümpt auffgenommen werd/
Von welchen wier purgirt durch Schwitz/ Stuel vnd auch durch den
Wie Rosen seynt erscheint seine Wangen roth zur Stund/ (Mund
EMBLE

EMBLEMA XLVIII. *De secretis Natura.* 2

Rexab aquis potaris morbum, à medicis curatus sanitatem obtinet.

EPIGRAMMA XLVIII.

DIvitiis populiúque potens Rex fontis amavit,
Portari à servis quas sibi poscit, aquas:
Has bibis & rebibit venas mox indeepleius
Discolor & clarus suscipitur medicis;
A quibus ut purgatus est at sudoribus, alvo,
Ori que, mox tinctæ est utraque malarosis.

Cc Xc.

204 FUGA XLIX. in 5. suprà. vertendo Basin seu fugientem vocem & incipiendo ab initio in d. sic vertendo simplicem & incipiendo in fine g.

Das Philosophische Kind erkennet drey Vätter/ wie der Orion.

Atalanta Fugiens.

bulam pellem in Vulcanus, Phœbus, narratur Fabula

Verte hanc vocem, & incipe ab initio d.

Hippomen. Sequens.

Fabula narratur, Phœbus Vulcanus & Hermes in pellem

bu bu lam se mi na quod su erint.

Pomum Meranti.

sut erint quod femina bubulam pellem in

Incipe à fine, & verte hanc vocem cemin g, discrete dendo in a

Hermes & Vulcanus Phœbus, narratur Fabula

XLIX. Epigrammatiù Latini verso Germanica.

DAs Phœbus, Mercurius vnd der Feuergott/ wie Fabler zeigen an/
Hoch nin ein Rindes Haut ihren fräffigen Samen gethan/
Vnd seynd drey Vätter zugleich geworden deß grossen Orions,
Also sagt man/ daß da seynd drey Vätter der Weißheit Sohns/
Denn die Sonn der erste/ Vulcanus der ander wirt erkennet/
Vnd der Künstler der dritt/ dessin Vatter ist genennet.

EMBLEMA XLIX. *De secretis Natura.*

Infans Philosophicus tres agnoscit patres, ut Orion.

EPIGRAMMA XLIX.

FAbule narratur, Phœbus, Vulcanus & Hermes
In pellem bubulam semina quæ fuerint,
Trésque Patres fuerint magni simul ORIONIS:
Dicunt Sobolem Sophiæ sic tripatrem esse ferunt:
SOL enim primus, Vulcanus at esse secundus
Dicitur, hinc præsans tertius arte pater.

EXEMPLE MUSICAL Nº 3

Traditionnellement, l'intervalle entre la Terre et le Ciel est l'8ve, mais si l'on examine le monocorde céleste du rosicrucien Robert FLUDD (1574-1637), reproduit dans *Utrisque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica* (12), on constate que l'espace sonore y couvre deux octaves, de *SOL* à *sol*. L'échelle est descendante par rapport à celle de Nicomaque. L'ouvrage de Fludd a paru en 1617 à Oppenheim chez S.T. de Bry, l'éditeur de l'*Atalante fugitive* et Michael MAIER a dû en prendre connaissance. Chez MAIER, l'espace sonore s'étend sur trois octaves, un peu à la manière de la *Musique Chymique* de Nicolas FLAMEL, mais les fréquentes modulations de MAIER modifient le plus souvent la gamme stellaire de Fludd (*RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI, DO, ré,* pour Lune, Mercure, Vénus, Soleil, Mars, Jupiter, Saturne). Il y a là une difficulté qui paraît insoluble.

JETS DE POMMES CANONS PROPORTIONNELS ET FORMES MIROIR ANALYSE DES DERNIÈRES FUGUES

A partir de la **41e fugue**, le principe intérieur, qui commande à l'ensemble de même qu'aux parties et à leur interdépendance, se modifie. On voit alors s'amplifier les rapports réciproques entre la musique et les « *concetti metaforici* ». La partie de POMUM MORANS fournit le premier indice de ce changement. Jusqu'alors, les trois formules se trouvaient combinées, juxtaposées, mais évoluaient dans l'espace sonore toujours dans la même direction. Or, à partir de la 41e fugue tout change : les phénomènes de récurrence et de reduplication se multiplient. On peut sans doute hésiter sur la signification de l'emploi du « canon à l'écrevisse » dans la 41e pièce (voir ex. n° 4). Selon STREICH, c'est à cet endroit que se situerait le jet de la première pomme d'or (13). Dans ce cas, les deux autres jets correspondraient aux canons 46 et 47 ou éventuellement à 49.

L'imagination fantasque de MAIER a permis de trouver ici une analogie sonore de l'emblème représentant la mort d'Adonis et symbolisant fin et recommencement. Peut-être aussi a-t-il simplement pris pour modèle le célèbre canon de Guillaume de MACHAUT *Ma fin est un commencement* (14). L'emblème souligne l'étape qui vient d'être franchie. L'épigramme signale qu'un rosier « *blesse la belle jambe de Vénus* » et que « *la rose blanche de son rang devient rouge* ». Cette étape correspond au passage « *de la pierre-au-blanc à la pierre-au-rouge* » (15).

A la **42e fugue**, le mot *contrapunctum* (contrepoint) attire notre attention. Il signifie l'art de faire accorder une note avec une autre. MAIER adopte ici soudain une écriture syllabique, en attribuant aux trois voix les mêmes rythmes simples : une succession de blanches. L'analogie entre l'arrangement musical et l'emblème correspondant est fort significative. L'épigramme explique qu'à « *celui qui est versé dans la Chymie, la Nature, la raison, l'expérience et la lecture doivent tenir lieu de guide, de bâton, de lunettes et de lampe* ». La gravure représente un adepte qui suit « Dame Nature » en marchant doucement. La musique exprime ce tâtonnement par le procédé de la « note contre la note ». Il est vrai qu'en mettant les pieds dans les traces du guide, le pèlerin n'a guère de chance d'avancer vite. Fugue et emblème symbolisent ainsi la ralentissement de la course, conséquence du premier jet de pomme d'Hippomène, pomme qu'Atalante ne peut s'empêcher de ramasser. **La 43e fugue** souligne ce ralentissement, en superposant plusieurs lignes simultanées, point par point, tout en réservant à la voix de POMUM MORANS des rythmes identiques aux autres voix.

La **44e fugue** traite de l'assassinat d'Osiris, de la dispersion de ses membres par Typhon ainsi que de leur rassemblement par Isis. MAIER était obligé d'imbriquer ici deux structures contradictoires : la dispersion et le rassemblement. Le parallèle sonore qu'il développe mérite donc attention. Pour exprimer cette idée paradoxale, il se sert du canon de proportion. Les voix sont identiques du point de vue mélodique, mais différentes par le rythme. Le démembrement d'Osiris est symbolisé par la division par 2 des valeurs rythmiques. Rappelons ici le ralentissement d'Atalante exprimé déjà par les fugues 41, 42 et 43. Hippomène, dont la partie comporte ici uniquement des durées brèves et qui débute en même temps que celle d'Atalante, est forcément plus rapide à partir de là. Peut-être y a-t-il ici un rapport analogique avec la célèbre devise alchimique *SOLVE ET COAGULA* (16), car ce canon de proportion appartient au type des canons par augmentation où les valeurs de durée des voix maintiennent un rapport fixe bien déterminé.

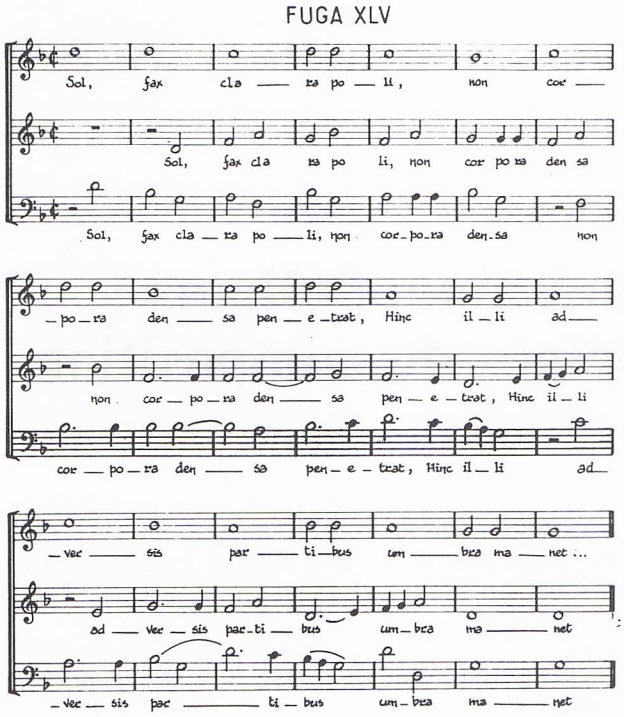
Les symétries rendent plus manifeste le changement qui s'opère du début à la fin de la **45e fugue.** Quelque chose s'est passé qui exclut le retour à la situation initiale. Pourtant, Atalante dépasse à nouveau Hippomène, mais l'ordre est renversé. MAIER exprime ceci par l'emploi du canon à miroir, en appliquant le renversement d'intervalles aux voix d'Atalante et de Hippomène.

Tel un prisme renversé, les éléments mélodiques se trouvent ainsi reproduits dans l'ordre inverse. Mais ne nous y trompons pas ! C'est la voix d'Atalante qui est renversée. Emblème et commentaire nous expliquent pourquoi. Le soleil et son ombre achèvent l'œuvre. Derrière l'ombre de la terre se profile la lune. Hippomène est associé au soleil, Atalante à la lune. Seule subsiste désormais l'attirance qu'exerce Hippomène sur elle. Deux principes qui s'opposent tout en se complétant.

La **46e fugue**, saluant la rencontre de deux aigles, venus l'un de l'Orient et l'autre de l'Occident, correspond à un autre jet de pomme. L'artifice contrapuntique, une rétrogradation triple, est suggéré par les directions géographiques opposées, car la partie de Hippomène reprend ici en ordre inversé celle d'Atalante. La partie de POMUM MORANS est articulée de telle sorte qu'elle peut s'étendre indifféremment dans l'une ou dans l'autre direction.

La **47e fugue** s'inscrit sous le signe de la désarticulation de la forme. La partie de POMUM MORANS est traitée comme un fragment, probablement avec l'intention de mettre ainsi en évidence l'usure du temps. La fragmentation est ressentie comme ana-

(12) FLUDD, *Utruisque Cosmi Maioris Scilicet et Minoris Metaphysicae,* Oppenheim, Th. de BRY, planche 53, 1617.
(13) STREICH, *op. cit.,* p. 390.
(14) *Ibid.,* p. 391.
(15) VAN LENNEP, *op. cit.,* p. 105.
(16) STREICH, *op. cit.,* p. 397.



EXEMPLE MUSICAL N° 4

logue à l'antinomie entre la pierre blanche et la pierre rouge, symbolisée par le loup et le chien. Les deux pierres montent et descendent progressivement. Cette dialectique de la montée et de la descente s'exprime musicalement à travers le canon proportionnel (la voix d'Atalante en valeurs diminuées), et le mouvement pendulaire du POMUM MORANS qui suit tantôt le mouvement droit, tantôt le mouvement rétrograde. De même que la différence entre chien et loup est faible, de même « *le mercure a certes engendré le soufre, mais le soufre a purifié le mercure* » (17). Cette interdépendance s'exprime ici par une astuce très simple : les éléments mélodiques d'Hippomène et d'Atalante sont tirés de quelques fragments de la version rétrograde de la voix de POMUM MORANS. A ce stade, la purification s'exprime à travers le *tempus perfectum*, désigné par un cercle (3/2). Cette perfection est accentuée par la double octave (rapport 4 : 1), symbolisant ainsi une nouvelle unité, complétée par l'emploi d'un matériau unique pour les trois parties : c'est l'enfant spirituel de la pierre philosophale. Tous ces thèmes constituent un noyau métaphorique, saturé de connotations.

Ce qui nous renvoie à la **48e fugue** où nous retrouvons la structure du canon proportionnel (avec Atalante à la basse). Cette complexification est complétée par la voix de la « Pomme d'Or », présentée en écrevisse. Les deux voix en sont dérivées, sur le plan mélodique. Cela signifie qu'à l'achèvement de l'œuvre, l'or, qui est un élixir de vie, communique sa propre essence aux autres métaux.

Avec la **49e fugue**, nous voyons apparaître, mêlé à l'aspect rétrogradé du schéma de base, le canon miroir des voix d'Atalante et de Hippomène. La musique se fait ici pléonastique, parodiant le contenu informatif du texte qui est du reste assez saugrenu. Estimant que « *les femmes qui se prostituent à différents hommes, conçoivent rarement des enfants viables à cause du mélange des diverses semences* », MAIER en déduit que « *l'enfant des philosophes compte trois pères, comme Orion* ». Cet enfant est la pierre philosophale et ses pères (Phoebus, Vulcain et Hermès) symbolisent le SOUFRE, le MERCURE et le SEL. Musicalement, cette situation est représentée par le renversement du schéma de base. Quant au couple des concurrents, leur complémentarité dans l'adversité s'exprime par la forme miroir. Plus que jamais, la musique a ici valeur d'indice.

La **50e fugue** nous ramène au point de départ. La présentation des trois parties est la même qu'au début, sauf que la partie de POMUM MORANS se trouve maintenant au soprano. Cependant, celle de Hippomène succède à nouveau à celle d'Atalante. L'étreinte finale des amants dans le temple de Cybèle est dissimulée sous l'emblème assez morbide des noces du dragon et de la femme. En un sens, la coda musicale va à contrecourant de l'emblème : le dragon tue la femme et la femme tue le dragon. On revient ainsi à la thématique initiale que la scène finale porte à son paroxysme. La rencontre se déroule à nouveau dans la sauvagerie. C'est le face à face de ces amants qui se désirent et se haïssent. Ce sont des noces de sang qui correspondent pourtant au vrai mariage alchimique, consommé, enfin, dans leur mort simultanée.

On voit bien qu'à tout moment, l'idée alchimique a sa correspondance dans la musique. Les notes sont grosses de signification, comme une écriture sacrée. La musique est donc consubstantielle aux emblèmes et aux discours de l'*Atalante fugitive*, et ceci d'une toute autre manière que dans la littérature musicale du XVIIe siècle. A aucun moment, elle ne vise à l'agrément, mais s'efforce de situer, de fixer le symbolisme sous-jacent. Celui-ci, à la fois « parole non dite » et « concetto » métaphorique, est comme diffusé à travers les trois aspects de l'œuvre : musique, emblèmes et discours. La musique se signifie d'abord elle-même en tant que notation. Mais chaque note renvoie aussi à un autre signe, à quelque chose de plus, et ce « quelque chose de plus », c'est l'idéologie alchimique. Les défauts de l'écriture musicale prouvent donc, non « *l'insignifiance de cette œuvre au point de vue musical* » (18) mais plutôt l'émergence de quelque chose d'autre : le déplacement vers un second niveau de signification.

Nous voyons ainsi se dessiner dans cette *Atalante fugitive* une idéologie alchimique de la musique qui imprègne le texte et le corrompt à la fois. Les mots structurent le champ musical, tout en opposant les emblèmes aux signes musicaux. Ainsi, d'emblème en emblème, de canon proportionnel en canon en miroir, de parole dite en parole non dite, se développe un tissu synthétique qui lie musique, vision alchimique et métaphores en les identifiant les uns aux autres.

Mais plus l'œuvre se pose comme un organisme compliqué, producteur de ses propres lois, plus elle révèle, en fin de compte, son impuissance à prouver sa propre vraisemblance : l'or alchimique de MAIER a autant de consistance que les sons impalpables d'un rêve.

(17) MAIER, *Atalante fugitive, op. cit.*, p. 340.

(18) SAWYER, in READ, *op. cit.*, pp. 283-285.

Entretien avec Maurice Ohana (*)

La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écriture et principes de composition

INSTRUMENTATION/ÉCRITURE/ MUSIQUE CONTEMPORAINE/POINT DE VUE

Christine Paquelet : les ÉTUDES CHORÉGRAPHIQUES forment votre première œuvre pour percussion. Quand les avez-vous écrites ?

Maurice Ohana : Je les ai écrites en 1954. Ce fut une commande d'une danseuse qui se trouvait à Hambourg et qui avait entendu ma musique dans des concerts de « musique de notre temps ». J'avais écrit l'œuvre pour 4 percussionnistes, mais elle voyageait avec son mari qui était percussionniste et qui a joué tout seul dans toute une tournée. Je ne sais pas comment il y est arrivé ! Je n'ai jamais pu faire exécuter la version à 4, car personne n'en voulait. Il a fallu attendre 1960 et la formation du groupe LES PERCUSSIONS DE STRASBOURG, pour qui j'ai fait une transcription à 6. J'ai donc entendu les *Études* pour la 1re fois à Strasbourg, en 1962 je crois, à l'opéra de Strasbourg, accompagnées d'un ballet. Puis plus tard on les a enregistrées, avec les PERCUSSIONS DE STRASBOURG toujours. A l'époque, elles ont été très mal reçues, mais pas par tout le monde heureusement.

C'était en fait les débuts de la musique pour percussion, n'est-ce-pas ?

M.O. : Oui, le tout début. C'était la seule œuvre, je crois, écrite pour percussion. Il y en avait peut-être une de Maurice JARRE, une autre de CHAVEZ...

La toccata ?

M.O. : Oui, c'est cela... On m'a dit alors à la Radio : « *cela ne passe pas le micro, c'est inutile, cette musique ne sert à rien* ». Une fois qu'elles ont été montées, la critique s'en est emparé en me reprochant de ne pas avoir utilisé assez d'instruments (on faisait à l'époque des orgies d'instruments !). Il a fallu 25 ans pour qu'elles se mettent en place ; aujourd'hui, c'est mon œuvre la plus jouée dans le monde entier. Cette année encore, au mois de mai, je les ai entendues 6 fois dans la journée.

Qu'avez-vous ajouté dans la version à 6 ?

M.O. : Pas grand-chose. J'ai simplement précisé des timbres puisque je disposais d'un marimba, d'un xylo-marimba et de 2 vibraphones ; j'ai rendu les choses plus riches, plus amples, mais je n'ai rien rajouté.

Qu'est-ce qui vous a amené à écrire pour percussion ?

M.O. : Une attirance atavique peut-être. Depuis mon enfance d'abord, puisque j'ai vécu en Afrique. J'ai entendu les percussions de Guinée qui sont très belles, cela m'a toujours frappé... Les Berbères aussi qui ont une remarquable percussion pour accompagner les chœurs de tribu et de fêtes de village. Ils font des percussions de tout : avec des bouteilles vides ils font des gammes, et c'est très intéressant de les entendre. Les hasards de la guerre (puisque j'étais dans l'armée) ont fait que je me suis trouvé au Kenya, en Ouganda et au Tanganyika. J'ai assisté à des fêtes tribales, dans des endroits très reculés où il y avait même des Pygmées, des musiciens qui jouaient de la flute et des percussions. Là, j'ai remarqué le raffinement extraordinaire des percussionnistes. Ils chauffent les instruments longuement pour la fête du soir, ils les approchent de la braise, ils les essaient, ils chauffent même les baguettes qui sont recourbées et faites de bois spéciaux. Je suppose qu'elles sont durcies au feu. Tout cela donne une variété de timbres sur les peaux d'une extraordinaire richesse, sur les balafons aussi. J'ai même pu parfois me procurer des disques, mais ils sont très rares. Je suis rentré avec cette provision d'idées de percussion dans la tête. Du reste, toute ma vie, j'ai pensé que la percussion est un mode d'expression important en musique, parce qu'elle échappe au tempérament, car il faut bien dire qu'en matière de percussion les vrais barbares ont été les Européens jusqu'à la venue de STRAVINSKY et de BARTÓK. Or, que cherche l'oreille moderne ? ... Le non-tempérament !

Justement, avoir connu la musique nord-africaine a dû beaucoup vous apporter...

M.O. : Je dirais plutôt le sud, berbère, mais non pas ce qu'on appelle la musique andalouse, qui est assez douteuse. La musique qui m'a plus apporté est celle des Noirs de Guinée, des Berbères, anciens habitants de l'Afrique et qui ont un instinct de la percussion également très poussé.

(*) Compositeur français. Parmi ses nombreuses œuvres, citons notamment les *Vingt-Quatre Préludes pour piano*, l'*Anneau de Tamarit*, le *Lys de Madrigaux*, ...

Par rapport aux instruments comme le piano, cela ne doit pas être très facile d'écrire pour percussion...

M.O. : Cela dépend de l'instinct propre à chaque musicien, de la formation qu'on a eue. Pour moi, c'était tout naturel. Déjà dans mes toutes premières œuvres la percussion joue un rôle assez important. Dans *Llanto* (1) par exemple, il y a beaucoup d'interventions de percussion.

Avez-vous des préférences ?

M.O. : Pas vraiment, non. J'aime bien les peaux et les bois, mais il faut qu'ils soient de qualité : je n'aime pas les peaux en matière plastique.

Quels ont été les problèmes d'écriture qui se sont posés lorsque vous avez commencé à écrire pour percussion ?

M.O. : Je n'ai pas eu de problèmes, car la percussion n'a pas été pour moi un acquis intellectuel : c'était quelque chose que je connaissais depuis toujours, un prolongement de mes moyens d'expression, sans plus. Le problème était que, à l'époque où j'écrivais pour percussion, l'exigence de l'oreille était encore très mélodique, et on ne savait pas encore comment la satisfaire. Je voulais m'en tenir au rythme pur, mais bientôt je me suis aperçu que l'on peut suggérer la mélodie d'une manière abstraite, *avec la percussion,* ce qui est le cas des *études chorégraphiques,* de la deuxième en particulier.

En jouant sur les timbres ?

M.O. : Oui, et en faisant des phrasés qui soient de qualité vocale : la *2e étude* est un exemple typique de cela. C'est, si vous voulez, une suggestion de la *saeta,* une sorte d'invocation qui se chante dans les fêtes religieuses du sud de l'Espagne, mais transposée pour caisse claire et tom. Là, le phrasé *doit* être mélodique et sa conception vocale.

Dans votre travail de compositeur, votre constante référence est la voix...

M.O. : Oui, je crois que c'est évident.

Et dans *silenciaire* ?

M.O. : C'est le même processus, en entraînant les cordes vers la percussion et la percussion vers le tissu des cordes qui est très épais, très fourni, et qui souvent s'irise d'une manière différente selon qu'on joue sur le chevalet ou sur la touche, avec toutes les ressources de l'archet.

Il m'a semblé, à l'audition de *silenciaire*, que l'écriture pour percussion procédait par strattes sonores : est-ce à cela que vous avez pensé ?

M.O. : J'ai cherché à créer un tissu sonore avec la percussion, en évitant la percussion percussive, qui cogne sur les instruments, ce qui est une manière très barbare de traiter la percussion. Dans ce domaine les vrais raffinés sont les gens d'Afrique centrale et d'Extrême-Orient. Les Japonais ont une sensibilité extraordinaire dans la percussion, les Vietnamiens aussi.

Pensez-vous qu'il y a une hiérarchie dans les instruments de percussion ?

M.O. : Il y a des familles de timbres. Les uns se marient, les autres non, et on peut faire des alliages de manière inattendue. Il y a une ordonnance, bien sûr, la même que dans l'orchestre si on veut. Il y a les timbres aigus, les timbres perçants, les timbres doux (les bois sont souvent très doux), il y a les basses. Le plus important, me semble-t-il, est que les Européens auraient à apprendre plus de raffinement dans la conception de la percussion et dans la préparation des instruments.

Et en ce qui concerne la gestion du temps musical ?

M.O. : Deux aspects de la percussion sont essentiels : le premier de tous est la percussion pure, *le rythme,* le retour d'un temps fort, et les contretemps, et puis *la résonance* qui est très importante avec les métaux, et même les bois, ou encore les résonances artificielles comme les wood-chimes que l'on fait durer, qui ne sont pas un son mais simplement une résonance. Ce sont les deux aspects essentiels de la percussion, et de toute la musique à mon avis, en plus du timbre.

Mais la résonance n'est pas facilement maîtrisable.

M.O. : Non, surtout que pour moi la résonance a la même valeur que pouvait avoir l'harmonie autrefois dans l'écriture ancienne, c'est-à-dire qu'elle englobe ce qui se passe mélodiquement ou rythmiquement d'une aura qui s'enrichit, s'agrandit, qui se mixe... : donc ce sont trois aspects fondamentaux de la percussion.

Il y a donc une part d'aléatoire ?

M.O. : Une part d'imprévu, oui, dans ce qui se produit dans le phénomène sonore, c'est en quoi la percussion est un instrument précieux. A ne juger que sur les bandes magnétiques, on est trop sûr des effets, et une fois fixés sur la bande, cela ne change plus. Avec la percussion au contraire, on ne peut prévoir ce qui va se passer, selon le lieu, l'hygrométrie, la résonance, l'impact, tout cela joue sur la qualité et le phénomène sonore que l'on va produire. Mais je crois qu'il n'y a pas d'art sans risque, sans danger, et c'est en cela que la percussion est un mode d'expression très précieux.

En avez-vous tenu compte dans la forme ?

M.O. : Certes ! Pour moi la forme n'est jamais préconçue, elle résulte de la matière sonore que j'emploie. Je laisse jaillir chaque période des autres, quelquefois je trouve la fin en premier, et elle conditionne toute l'œuvre. Je pense que dans un travail très concentré et très suivi, les éléments sont forcément homogènes. On atteint à un certain état d'esprit, à une certaine profondeur, et finalement tout peut se combiner : il faut simplement trouver la combinatoire des éléments que l'on découvre.

(1) *Llanto per Ignacio Sanchez Mejias* (1950), poème de F. Garcia Lorca. Pour baryton solo, récitant, chœur de femmes et ensemble instrumental.

(2) *Silenciaire* (1969), pour 6 percussions et orchestre à cordes.

Oui, il y a toujours une idée fondamentale : dans l'écriture beethovenienne c'est flagrant.

M.O. : Il est le premier des compositeurs qui ait utilisé une matière sonore nouvelle, et c'est pour cela d'ailleurs que les moules classiques ont parfois l'air de le gêner ; par exemple, il est souvent aux prises avec ses finales. Le finale a en général une forme un peu conventionnelle (rondo, etc.), et BEETHOVEN doit y couler sa matière sonore, ou bien il la modifie et arrive ainsi de temps à autre à la limite du vulgaire. Alors que lorsqu'il est libre, dans les derniers quatuors par exemple, les sonates pour piano, sa matière est en concordance absolue avec la forme qu'il trouve.

Que pensez-vous de la théorie du timbre de Stockhausen qui lie la notion de timbre au temps ?

M.O. : Je ne la connais pas. Les théories ne sont pas mon fait. Le timbre, en revanche, me semble très lié à la musique libérée du tempérament. Les chœurs africains, les chanteurs de flamenco ou les chanteurs japonais chantent faux pour une oreille conventionnelle, car au moment où ils quittent le tempérament, ils compensent par le timbre, et c'est cette compensation du timbre qui rend le système parfaitement cohérent. Une cantatrice de bel canto qui chanterait en 1/3 ou 1/4 de ton, aurait l'air de chanter faux, parce que la qualité de la voix est disciplinée au tempérament diatonique, et qu'elle ne change pas de timbre facilement.

Vous pensez donc que sortir du système diatonique est un enrichissement ?

M.O. : Certes, un immense enrichissement. D'ailleurs, il y a eu déjà des moments où l'on a été au bord de cela, je pense à la musique de PURCELL par exemple, qui se chante avec un certain style vocal, des attaques inférieures et des finales un peu à la glotte : c'est déjà une première poussée vers le non-tempérament. C'est ce qui rend d'ailleurs la musique élizabéthaine tellement belle et curieuse dans son genre. Après cela, on est tombé dans le XIXe siècle, qui nous a comblé de chefs-d'œuvre d'ailleurs, mais toujours à l'intérieur du tempérament diatonique.

Vous écrivez justement en 1/3 de ton, vous élargissez l'échelle diatonique, pourquoi pas le 1/4 de ton ?

M.O. : Parce que le 1/3 de ton existe par ses 3 comas, tandis que le 1/4 de ton est très ambigu. On appelle 1/4 de ton quelque chose d'assez vague, un ordinateur peut peut-être fabriquer un 1/4 de ton, mais en coupant les 9 comas en 4, ce qui est une division arbitraire. Physiologiquement et psychologiquement, je crois que le 1/3 de ton et le 1/9 de ton sont plus logiques. Ils ont en plus une réalité physique, ce qu'on peut prouver. D'autre part, j'établis un lien très étroit entre la percussion et la voix, parce que ce sont les mêmes possibilités : il y a un cousinage, et c'est par là que la musique s'ouvre vers son devenir. Il est important de rapprocher la percussion de la voix. Ce sont d'abord les deux moyens les plus anciens de faire de la musique : ils sont pré-historiques, et c'est l'instinct de l'homme qui s'est exercé pour la première fois dans le rythme, dans le son vocal, et dans le timbre à travers des pierres entrechoquées, des bois entrechoqués, des peaux plus tard. Nous sommes à une époque qui a peut-être besoin de revenir à ce primitivisme pour retrouver un second souffle, après les excès de la musique sérielle qui a raffiné, mais sur un système usé, le système diatonique.

En ce qui concerne les rapports voix/percussion, qu'en est-il de *sibylle* ? (3)

M.O. : La voix donne une réplique percussive à la percussion, et si l'œuvre est bien chantée on arrive à avoir des équivalences.

Considérez-vous les rapports piano/percussion de la même manière ?

M.O. : Un peu, oui, dans les confusions de timbres et les similitudes.

Considérez-vous le piano dans la musique contemporaine également comme un instrument de percussion ?

M.O. : Non, pas uniquement. C'était la conception de STRAVINSKY et de BARTÓK. Nous avons fait un grand pas depuis, parce que d'abord nos instruments peuvent être d'une qualité qui permet un éventail sonore immense. Pour moi ce sont surtout ces recherches de timbre qui comptent. Bien sûr il y a le côté percussif, mais au piano ce que DEBUSSY avait déjà pressenti a encore à être poursuivi.

Croyez-vous à un avenir du piano ?

M.O. : Bien sûr ! C'est un instrument qui a un répertoire beaucoup trop riche pour pouvoir disparaître. D'autre part, innover est difficile : il faut vraiment avoir une imagination prodigieuse, mais c'est un instrument mystérieux qui a des pouvoirs extraordinaires. Il réduit l'orchestre, il suggère les timbres, c'est pour moi un instrument qui est celui de la modernité.

Dans l'avenir, qu'auriez-vous envie de faire avec le piano ?

M.O. : Oh plus rien ! Je ferai peut-être encore des pièces, mais je crois qu'à travers les transformations électroniques, on pourrait obtenir des filtrages et des couleurs assez belles. Il faudrait pour cela acquérir la virtuosité du maniement des appareils, et ce n'est pas à la portée de tout le monde. Il faut être multi-millionnaire pour l'instant, et être agréé par les organismes qui possèdent ces instruments.

Auriez-vous envie d'utiliser les mêmes procédés pour la percussion ?

M.O. : Tout comme le piano. Mais pour conclure, seule la qualité de la musique fait la valeur d'une œuvre. Et c'est heureux, car les mirifiques prothèses que la science nous fournit ne s'animeront jamais que si l'homme qui les manie a quelque chose à dire.

Propos préparés et recueillis
par Christine PAQUELET (*)

---

(3) *Sibylle* (1968), pour voix de femme (soprano), percussion et bande magnétique.

(*) Attachée de Direction aux Éditions Choudens. Prépare actuellement une thèse de Doctorat sur la percussion contemporaine.

François Labatut (*)

Les messes *Se la face ay pale* de G. Dufay et *Allès regrets* de Compere : recherche d'une unité de forme et d'écriture

MUSIQUE ANCIENNE/FORME/ ANALYSE APPLIQUÉE

Si, au XIVe siècle, la messe n'était que la réunion de morceaux indépendants – *la messe Notre-Dame* de Guillaume de MACHAUT (1364) étant une exception – elle témoigne en revanche au XVe siècle de nombreuses recherches d'unité, la musique religieuse servant pour l'écriture musicale de véhicule du progrès : messe complète, utilisation d'un motif de tête, ténor qui cesse d'être fragmenté et prend ainsi une valeur mélodique, osmose entre la partie de ténor et les autres parties.

Il est intéressant, à ce propos, de comparer la messe *Se la face ay pale* de Guillaume DUFAY, composée vers 1450, et la messe *Allès regrets* de Loyset COMPÈRE, composée vers 1494, pour mesurer combien la quête d'unité s'est faite plus vive au fil des ans. Pour ce faire, nous nous proposons de mettre en évidence, dans un premier temps, les procédés semblables employés par les deux musiciens pour unifier leur composition : utilisation d'un même modèle littéraire dans sa totalité, énonciation d'une cellule mélodique qui revient périodiquement, recherche d'un équilibre entre les voix, jeu sur l'effectif vocal ; puis nous montrerons en quoi COMPÈRE va plus loin que DUFAY : évolution de la teneur, parodie, homorythmie, homophonie, sentiment harmonique qui se fait jour, consonances finales.

I. – LES MÊMES PROCÉDÉS D'UNIFICATION

L'unité du texte et le rôle architectural du cantus firmus

Dans chacune des deux messes s'affirme une double volonté d'architecture de la composition autour d'un modèle qui en assure l'unité : emploi du texte religieux du commun de la messe d'une part, et utilisation d'un support musical préexistant d'autre part : pour DUFAY, il s'agit de la *Ballade* à trois voix *Se la face ay pale* et, pour COMPÈRE, de la chanson à trois voix *Allès regrets* de Hayne van Guizeghem dont les paroles sont de Jean II de Bourbon. Bien que la fragmentation du texte de la messe soit différente dans l'un et l'autre cas, la totalité de la teneur du modèle musical est à chaque fois utilisée comme *cantus firmus.*

Chez DUFAY, le texte latin se découpe selon le plan suivant :

Kyrie I ; *Christe ; Kyrie* II
Gloria ; Qui tollis ; Cum sancto
Credo ; Et ascendit
Sanctus ; Pleni sunt ; Osanna ; Benedictus ; Osanna
Agnus dei I ; *Agnus dei* II ; *Agnus dei* III

Chez COMPÈRE, on retrouve une architecture d'ensemble analogue, sauf pour le *Gloria* et le *Credo*, utilisés différemment :

Gloria ; Qui tollis
Credo ; Et iterum ; Confiteor

En ce qui concerne le *cantus firmus*, il se divise chez DUFAY en trois parties A B C et chez COMPÈRE en cinq parties A′ B′ C′ D′ E′.

DUFAY

Kyrie I : A/B ; *Kyrie II : C*
Gloria : A B C ; *Qui tollis* : A B C ; *Cum sancto* : A B C
Credo : A B C ; *Et iterum* : A B C ; *Confiteor* : A B C
Sanctus : A ; *Osanna* I : B ; *Osanna* II : C
Agnus I : A/B ; *Agnus* III : C

Tout le *cantus firmus* est donc utilisé dans la messe en même temps que dans chacune de ses parties. Purement musical, il a une valeur d'architecture. Certaines sous-parties n'ont cependant pas de *cantus firmus : Christe, Pleni sunt, Benedictus, Agnus* II.

Notons encore que, dans le *Gloria* et le *Credo*, l'ensemble du *cantus firmus* est utilisé trois fois : la première en valeur triple, la seconde en valeur double et la dernière en valeur réelle (noté une seule fois sur le manuscrit, c'est aux exécutants d'allonger les valeurs dans les proportions demandées.

COMPÈRE

Kyrie I : A′/B′/C′ ; *Christe* : D′/E′ ; *Kyrie II : E′*
Gloria : A′/B′/C′ ; *Qui tollis* : D′/E′
Credo : A′/B′/C′ ; *Et ascendit* : D′/E′
Sanctus : A′/B′/C′ ; *Osanna* I : D′/E′ tronqué ; *Osanna* II : E′
Agnus I : A′/B′/C′ ; *Agnus* II : D′/E′ ; *Agnus* III : A′/B′/C′/D′/E′

(*) Professeur agrégé d'éducation musicale.

Une nouvelle fois, la totalité du c.f (1) est utilisée dans la messe et dans chacune de ses parties ; de même, certaines sous-parties n'ont pas de c.f : *Pleni sunt, Benedictus.* Mais il faut remarquer que le seul *Agnus* III donne lieu à la récapitulation de la totalité du c.f en valeurs réelles, ce qui renforce considérablement l'unité de la composition, en même temps que la compénétration sacré profane.

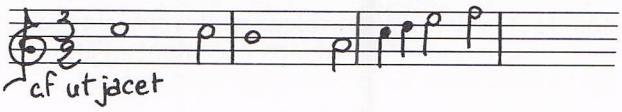
La volonté d'unité musicale par l'utilisation d'un c.f est donc manifeste, mais elle n'exclue pas la variété, et les deux musiciens se réservent des passages entiers de contrepoint libre ; à noter que ceux-ci ne sont pas écrits dans le style du conduit comme c'était le cas dans le *Gloria* et le *Credo* de la *Messe* de MACHAUT, deux pièces écrites sans thème donné, alors que les autres utilisaient une teneur liturgique.

La répétition d'une même cellule comme facteur d'unité

Chez DUFAY, à l'exception du *Kyrie*, le motif de tête apparaît au début de chaque pièce : *Gloria, Credo, Sanctus, Agnus.* Ce motif revient non seulement au début de chaque pièce mais aussi au cours de certaines pièces (dans les exemples proposés, les mesures citées sont bien entendu des mesures de transcription, lesquelles n'existaient pas à l'époque où furent écrites les messes (2) : *Christe* mes. 38 ; *Gloria* mes. 40 ; *Credo* mes. 40 ; *Sanctus* mes. 50, mes. 63 ; *Agnus* I mes. 27 ; *Agnus* II mes. 51. Si nous affinons notre recherche, les exemples se multiplient : *Gloria* mes. 1-88-165-176-185 ; *Credo* mes. 1-9-39-67-95-160, etc.

Alors nous pouvons peut-être poser la question suivante : DUFAY accorde-t-il parfois au motif de tête un rôle architectural ? Il serait excessif de donner à cette interrogation une réponse affirmative sans restriction aucune ; néanmoins, il faut remarquer que, dans le *Gloria* et le *Credo*, certains membres de phrase du texte latin (*Et resurrexit-Credo* mes. 95) sont mis en valeur au *superius* par le motif de tête, qui renforce ainsi à divers moments l'unité de la composition. Soulignons encore le rapprochement pouvant être fait entre le motif de tête :

le début du c.f :



et le soprano de la *Ballade* (mes. 5-6 ; 16-17-18 ; 23-24-25) :

Chez COMPÈRE, le motif de tête apparaît au début de chaque partie de la messe (et en plus au début du *Benedictus*). Remarquons qu'il est modifié au début du *Credo* mais que demeurent tout de même ses piliers mélodiques. Là encore le motif de tête n'est pas utilisé exclusivement en début de partie, mais peut faire l'objet d'un développement contrapuntique en imitations : *Pleni sunt* mes. 36 à 38 ; mes. 43 à 47 ; *Osanna* I mes. 65, *Benedictus* mes. 69-70 ; mes. 77 à 80 ; *Osanna* II mes. 111 à 114, *Agnus* I en entier ; *Agnus* II (imitations sur un motif de cinq notes doté du même rythme, mais descendant au lieu d'être ascendant) mes. 24 à 28 ; *Agnus* III mes. 42 à 46. Ces exemples montrent donc que l'unité musicale se voit renforcée par l'utilisation d'une même cellule mélodique, aussi bien au seul *superius* au début de chaque partie de la messe qu'à toutes les voix dans un contrepoint imitatif très fourni.

La recherche d'un équilibre entre les voix

Dans les deux compositions, le c.f apparaît en valeurs réelles et l'unité d'écriture est recherchée, puisque le c.f –, se fondant dans l'ensemble des autres voix, n'est plus énoncé de façon hiératique (chez DUFAY, à la troisième énonciation dans le *Gloria* et le *Credo*, il a ses valeurs réelles, et chez COMPÈRE, l'alternance entre valeurs simples, doubles et triples est irrégulière, encore qu'au troisième *Agnus*, il soit repris dans sa totalité en valeurs réelles, à part ses six petites modifications). D'autre part, la reprise simultanée de plusieurs parties du modèle en valeurs réelles atteste la tentation d'unir sacré et profane : tentation timide chez DUFAY (*Gloria* mes. 192-193-194, *Credo* mes. 192-193-194, *Osanna* mes. 122-123) mais beaucoup plus fréquente chez COMPÈRE. Nous développerons cette idée de parodie dans la seconde partie de notre exposé afin de montrer que COMPÈRE va alors beaucoup plus loin que DUFAY.

Mais auparavant, remarquons que le choix de l'effectif est lui aussi source d'unité, bien qu'il ne soit pas le même chez les deux musiciens. Ce choix intervient à deux niveaux : celui du texte et celui de l'écriture. Si la volonté de mettre en valeur la structure du texte latin par un jeu sur l'effectif reste sporadique chez DUFAY (*Kyrie* I : 4 voix ; *Christe* : 3 voix ; *Kyrie* II : 4 voix ; *Osanna* I et II : 4 voix), elle apparaît en revanche plus affirmée chez COMPÈRE : les trois *Agnus* sont à 4 voix, une symétrisation est recherchée dans le *Sanctus* (*Sanctus* : 4 voix ; *Pleni sunt* : 3 voix ; *Osanna* : 4 voix ; *Benedictus* : 3 voix ; *Osanna* II : 4 voix) ; dans le *Gloria* et le *Credo*, la première partie est à 4 voix et la seconde qui commence à 3 voix (nouveau texte) se termine à 4 pour retrouver le même effectif qu'au début de la pièce.

En ce qui concerne l'écriture, chez DUFAY, le *bicinium* sert la mise en évidence de la structure du discours musical. Chaque pièce, excepté le *Kyrie*, débute par un passage à deux voix. En outre, le *bicinium*, qui introduit les entrées du c.f, a un rôle de ponctuation. Nous ne donnons ici que les exemples si probants du *Gloria* et du *Credo*.

(1) C.f : cantus firmus.
(2) Éditions utilisées, pour DUFAY : Henrich Besseler, Besseler, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1951 ; pour COMPÈRE : Möseler Verlag, Wolfenbüttel, 1956.

	Gloria	Gloria et Credo	Credo
bicinium	Et in terra	mes.19	Patrem omnipotentem
c.fAval.triple	mes.19-40		mes.19-48
bicinium	mes.40-46		mes.48
c.f B val.triple		mes.49-71	
bicinium		mes.71-82	
c.f C val.triple		mes.82-119	
bicinium	Qui tollis	mes.119-125	Et iterum
c.f A val.double		mes.125-134	
bicinium		mes.134, 2 temps	
c.f B val.double		mes.135-142	
bicinium		mes.142-146	
c.f C val.double		mes.146-159	
bicinium	Cum sancto	mes.159-165	Confiteor
c.f A val.réelles		mes.165-174	
bicinium		mes.174,2 temps	
c.f B val.réelles		mes.175-182	
bicinium		mes.182-186	
c.f C val.réelles		mes.186-198	

Le Rôle Structural du Bicinium dans la messe *Se la face ay pale* de Dufay

Après cette première étude, plusieurs conclusions s'imposent déjà :

1) Le jeu sur l'effectif n'est pas gratuit et recèle une fonction architecturale très importante, puisqu'il permet de mettre en valeur l'apparition de chaque partie du c.f.

2) Cette volonté de rendre audible, et donc claire, l'architecture marque un très grand changement par rapport au siècle précèdent durant lequel les compositeurs, à la simplicité, préféraient mille finesses d'écriture qui compliquaient le langage à tel point que celui-ci s'apparentait parfois à un véritable rébus : pensons à une pièce de Guillaume de MACHAUT comme *Ma fin est mon commencement.* Ne voyons pourtant pas dans ce besoin de simplification une nouvelle tendance unique, supplantant l'attachement aux délices de la subtilité (Josquin des PRÉS dans *Petite Camusette* s'emploie à échaffauder avec ses six voix un triple canon : l'un rigoureux, les deux autres partiels).

3) En outre, l'unité entre les deux pièces les plus importantes de la messe, le *Gloria* et le *Credo*, est renforcée par un découpage du texte latin en trois parties à chaque fois, l'énonciation par trois fois de la totalité du c.f (valeur triple, valeur double puis valeur réelle), et la division de celui-ci en trois parties. L'importance du chiffre trois auquel sont rattachés tant de symboles dans la religion catholique n'est pas fortuite.

4) Notons enfin que ces deux pièces sont longues chacune de 198 mesures (de transcription, nous le rappelons) – certes ceci est inaudible – et qu'à l'exception des mesures 19 à 49 au sein desquelles un découpage différent est opéré, les entrées du c.f et les *bicinia* (ou *tricinia*) se font toujours à la même mesure.

Chez COMPÈRE, les cinq grandes parties de la messe commencent et finissent à quatre voix, et en dehors du *Pleni sunt* et du *Benedictus* dont l'effectif se limite à trois voix, dans les parties qui débutent à trois voix pour se terminer à quatre, l'énonciation du c.f par l'un des pupitres annonce l'entrée prochaine du *tenor* sur le même c.f. Deux exceptions doivent être notées :

1) *Qui tollis :* c'est la fin de la section D du c.f qui se fait entendre (mes. 34) pour annoncer l'entrée du *tenor* sur D (mes. 39).

2) *Osanna* II : l'entrée du *tenor* sur la partie E du c.f n'est pas annoncée par une autre voix. COMPÈRE a préféré, pour commencer, réutiliser la partie D du c.f, qu'il avait utilisée dans le *Osanna* I en entrées successives, mais en privilégiant cette fois le verticalisme, dans un souci de rappel, de contraste, en même temps que d'unité, ce qui ne l'empêche pas de faire rentrer le *tenor* sur E.

II. – LA QUÊTE D'UNE PLUS GRANDE UNITÉ

Au terme de cette étude, nous nous rendons compte que l'un et l'autre des compositeurs ont tenté de relier entre elles les différentes parties de la messe et d'atteindre à une unité supérieure de la composition. Mais DUFAY vers 1450, ne va pas, et ne peut pas aller aussi loin que COMPÈRE, qui lui

bénéficie d'un langage qui a beaucoup évolué lorsqu'il écrit sa messe vers 1494. Voilà ce que nous nous proposons d'étudier maintenant.

Le traitement de la teneur

En ce qui concerne la *teneur* tout d'abord, si DUFAY l'exprime toujours avec les mêmes valeurs relatives – dans trois échelles de valeur qui sont la valeur triple, la valeur double, et la valeur réelle (« *ut jacet* ») – en la gardant toujours à la partie de *tenor,* COMPÈRE s'octroie en revanche beaucoup plus de libertés rythmiques : exemples dans le *Gloria*, partie B du c.f au *tenor* (mes. 10-11 : valeur double, mes. 12 : valeur triple, mes. 13-14 : valeur réelle) ou dans le *Credo*, partie D du c.f au *tenor* (mes. 66-67 : valeur quadruple, mes. 68 : valeur double, mes. 69 : valeur réelle).

De nombreux d'exemples comme ceux-ci peuvent être trouvés, qui montrent que COMPÈRE, à la différence de DUFAY, ne suit pas scrupuleusement le découpage dans le temps du c.f, ce qui lui permet de remodeler celui-ci et de ne pas le figer constamment au *tenor* (ce que faisait DUFAY), en le faisant circuler aux autres voix et en l'intégrant donc totalement au discours : exemples dans le *Credo*, partie D du c.f au *superius* (mes. 53 à 58) et dans le *Sanctus*, partie B du c.f tronquée au *superius* (mes. 24 à 26). Mais si la modification rythmique du c.f permet de plus nombreuses combinaisons contrapuntiques, notons pourtant que celui-ci est fréquemment donné textuellement ou presque à une voix autre que le *tenor*, la longueur de la citation pouvant varier sensiblement :

Kyrie I	: mes. 1-2, partie A du c.f au *contratenor*
Kyrie II	: mes. 47-48, partie E du c.f au *superius* mes. 61 à 64, partie B du c.f au *superius* mes. 64 à 66, partie C du c.f à la partie de *bassus*
Gloria	: mes. 37-38, partie E du c.f au *contratenor*
Credo	: mes. 60 à 63 partie E du c.f au mes. 64 à 65 *contratenor*
Sanctus	: mes. 2 à 7, partie A du c.f au *superius* mes. 8 à 12, partie B du c.f au *superius* mes. 22-23, partie C du c.f (fin) au *superius*
Osanna I	: mes. 54 à 57, partie D du c.f au *superius*
Osanna II	: mes. 100 à 104, partie D du c.f au *contratenor*

Ainsi COMPÈRE va-t-il plus loin que DUFAY en ce qui concerne le traitement de la teneur, assouplissant et remodelant celle-ci pour l'intégrer aux diverses voix du discours en la citant plus souvent, ce qui confère une unité encore supérieure à la composition. Citons en pour preuve le *Sanctus* dont le motif du *contratenor* (mes. 1), issu du *superius* de la partie A de la chanson modifié rythmiquement, peut être rapproché du dernier motif du *superius* (mes. 22-23) issu, lui, d'une imitation de la partie C du c.f au *tenor*, une mesure avant. Le c.f s'assouplit donc considérablement et s'intègre totalement à la polyphonie, ce qui répond à une recherche d'unification des voix.

La parodie

Mais à ceci ne se limite pas le grand apport de COMPÈRE par rapport à DUFAY. COMPÈRE sait en effet utiliser la teneur dans ses valeurs originales, en même temps qu'il conserve les autres parties de la chanson qui lui étaient associées : c'est la parodie, qui n'apparaissait qu'à l'état embryonnaire chez DUFAY, et qui se développe ici, sans toutefois que ce procédé se fasse systématique au cours de l'œuvre. Nous donnons ici les références des passages concernés :

– parodie à 2 voix	
Kyrie	: mes. 1-2, mes. 2 à 6, mes. 12 à 15
Gloria	: mes. 34-45
Credo	: mes. 31-32, mes. 58-59, mes. 60 à 63, mes. 65-66
Sanctus	: mes. 34-35, mes. 54 à 57
Agnus	: mes. 46-47, mes. 49 à 51, mes. 57-58, mes. 60 à 62, mes. 63, mes. 68-69
– parodie à 3 voix	
Kyrie	: mes. 28-29
Gloria	: mes. 13 à 15, mes. 28 à 30, mes. 37 à 39, mes. 42-43
Credo	: mes. 53 à 56, mes. 70
Sanctus	: mes. 60-61, mes. 88 à 92, mes. 100-101
Agnus	: mes. 29-30

Ce procédé d'écriture qu'est la parodie sera conservé par les compositeurs qui succèderont à COMPÈRE, comme en atteste la messe *Tu es Petrus* de PALESTRINA, qui montre une parodie à trois voix du motet *Tu es Petrus*, du même PALESTRINA, dans le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus dei.*

L'homorythmie et l'homophonie des voix

L'homorythmie et l'homophonie sont d'autres moyens utilisés par les compositeurs pour unifier les différentes voix de leur composition. Si l'affectation d'un rythme identique à diverses voix n'apparaît que très timidement chez DUFAY (homophonie : début du *Christe ; Credo « catholicam » « confiteor »* ; début du *Sanctus* et de l'*Agnus*), elle est plus fréquente chez COMPÈRE (homophonie : *Gloria « miserere nobis »* ; *Credo « con glorificatur »* ; second *Osanna*, début ; homorythmie : *Gloria – « laudamus te » « benedicimus te » « adoramus te » « glorificamus te » « miserere nobis » ; Credo – « resurrectionem » ; Pleni sunt,* sixtes puis tierces parallèles). Même si les syllabes prononcées diffèrent, le rythme favorise alors une audition plus « verticale » qu'« horizontale ». Peut-être pouvons-nous déceler ici une des ramifications du courant que développera tant SERMISY dans la

Chanson Parisienne en faisant prévaloir des consonances issues de la recherche de rapports verticaux, quoique le contrepoint demeure si important.

Une esquisse de parcours tonal

L'étude des consonances issues des rapports verticaux est intéressante. Nous remarquons que COMPÈRE, beaucoup plus que DUFAY, oriente sa composition vers ce qui pourrait nous sembler une tonalité de *Fa* majeur ; et, fait frappant, si nous acceptions cette tonalité, nous pourrions alors déceler un quasi-enchaînement II° degré-Dominante-Tonique à la *fin* du *Credo*, ou un quasi-enchaînement VI° degré-IV° degré-Dominante-Tonique dans le *Christe* (mes. 42-43). Bien sûr, la musique n'est pas pensée harmoniquement par son auteur, mais contrapuntiquement. Cependant, l'unité obtenue par cette notion de tonalité n'en devait pas moins être relevée, de même que précisée l'annonce évidente de ce qui allait constituer les bases de notre future musique tonale.

Le jeu des consonances conclusives

Si DUFAY et COMPÈRE montrent un semblable désir de donner une unité à leur messe par le jeu sur les consonances conclusives, c'est COMPÈRE qui malgré tout offre le plus de variété, ce qui semble normal puisque le langage a beaucoup évolué depuis DUFAY.

DUFAY ne fait entendre en fin de partie que des superpositions sans tierce, sauf à trois moments de la messe, dont l'un est la fin de la partie centrale du *Gloria* et un autre la fin de la partie centrale du *Credo*, mais jamais de toute façon pour clore l'une des cinq grandes prières. Partout ailleurs, il n'y a pas de tierce. Plusieurs cas de figure se présentent alors pour expliquer ce phénomène :

1) A la fin des parties centrales de chaque grande prière, trois voix seulement sont utilisées : *Christe* (partie centrale du *Kyrie*), *Pleni sunt* et *Benedictus* (parties 2 et 4 du *Sanctus* qui en a cinq), et second *Agnus dei* (partie centrale de la dernière grande prière de la messe).

2) La tierce glisse à la tonique par un artifice d'écriture, uniquement à la fin de chaque grande prière : second *Kyrie*, fin du *Cum sancto* et du *Confiteor*, fin du second *Osanna* et du troisième *Agnus*.

3) La tierce glisse à la quinte par un artifice d'écriture, uniquement au début de chaque partie d'une grande prière (sauf le *Sanctus*) : fin du premier *Kyrie*, fin de la première partie du *Gloria* et de celle du *Credo*, fin du premier *Agnus* (à noter que le cas se présente aussi à la fin du premier *Osanna*).

La volonté de l'auteur de créer une unité à grande échelle apparaît là de façon évidente, bien que les moyens mis en œuvre soient assez rudimentaires. COMPÈRE, en revanche, use de ressources plus variées, puisqu'il utilise souvent une consonance avec tierce et même l'unisson.

1) La consonance complète trouve sa place en fin de partie centrale d'une prière (fin du *Christe*, du premier *Osanna*, du second *Agnus*). Pour le *Gloria* et le *Credo* qui sont des diptyques, la consonance complète intervient à la fin de la première partie. Là encore, aucune des cinq grandes prières ne se conclue sur une consonance pourvue de la tierce, COMPÈRE reste fidèle par là même à la tradition (notons que le premier *Agnus* se termine lui aussi par une consonances qui inclut la tierce).

2) Les superpositions sans tierce sont placées à la fin de la première et de la dernière partie de chaque grande prière (fin du premier et du second *Kyrie*, du *Sanctus* et du second *Osanna*, du troisième *Agnus* ; fin du *Qui tollis* et du *Et ascendit* – nous avons vu que le *Gloria* et le *Credo* n'ont que deux parties chacun).

3) Enfin, l'unisson utilisé à la fin des parties 2 et 4 du *Sanctus* offre une nouvelle couleur finale associée aux consonances sans tierce de la fin des parties 1 et 5, et à celle avec tierce de la fin de la partie centrale.

Nous le constatons donc, COMPÈRE, pour satisfaire tout comme DUFAY un désir d'unité à grande échelle, s'octroie des moyens plus nombreux que celui-ci, et donc plus variés, aussi bien dans le domaine de la consonance finale que dans celui de la teneur, de la parodie, de l'homorythmie, de l'homophonie ou de la notion harmonique qui point. En cela, il s'inscrit dans la droite ligne de ses contemporains qui, en même temps qu'ils tentent de se dégager des complications gratuites de l'*Ars Nova*, souhaitent pourvoir leurs compositions d'une unité supérieure, tout en dotant l'écriture musicale de nouveaux moyens d'expression. Son langage il annonce celui qui sera affiné par les auteurs de la chanson parisienne en même temps qu'il ouvre la porte aux futures grandes messes de PALESTRINA.

Márta Grabócz (*)

La Sonate en *si* mineur de Liszt : une stratégie narrative complexe

ANALYSE THÉMATIQUE/FORME/ ART COMPARÉ/SÉMIOLOGIE/RECHERCHE

Les analyses détaillées, à la fois syntagmatiques et sémantiques, des œuvres pour piano de LISZT, effectuées presque à la manière des analyses morphologiques de Vladimir PROPP, ont conduit à la conclusion suivante concernant l'évolution musicale du compositeur : au moment de l'explosion des formes, des structures musicales post-beethovéniennes, LISZT a dû se servir des références directes aux œuvres littéraires ou aux œuvres d'art visuel de son époque, pour maintenir le contact, l'accord, avec son public du XIXe siècle.

Ses modèles furent ce qu'il appelait les « épopées philosophiques », c'est-à-dire les œuvres de BYRON, GŒTHE et SÉNANCOUR évoquant, tous les contradictions de l'homme du XIXe siècle. En consacrant une œuvre musicale à DANTE ou à BYRON, au roman de SÉNANCOUR, au *FAUST* de GŒTHE, LISZT se servit d'éléments musicaux qu'il utilisa comme *signes,* comme éléments axiomatiques reliés à un moment, à un personnage ou à une pensée de l'œuvre littéraire en question. Ces formules ne pouvaient être mises en œuvre avec les techniques musicales des époques précédentes, autrement dit par le travail motivique-thématique du développement-sonate. Le seul moyen de faire avancer, évoluer le processus musical restait la variation concernant soit la structure verticale, *la forme* d'un élément, soit sa *signification* initiale. C'est ainsi que la variation dite formelle et la variation de caractère commencèrent à dominer les structures musicales de LISZT, dès ses premiers morceaux pour piano.

I. – LES UNITÉS STRUCTURELLES ET SÉMANTIQUES

Avant de démontrer le rapport entre les différentes stratégies de variation et ses modèles littéraires, je vais esquisser les résultats de mes analyses structurelles et sémantiques (1) en utilisant à la fois le vocabulaire de l'analyse musicale technique et les termes de la sémiotique narrative littéraire fondés sur le *Dictionnaire* de Greimas et de Courtés (2).

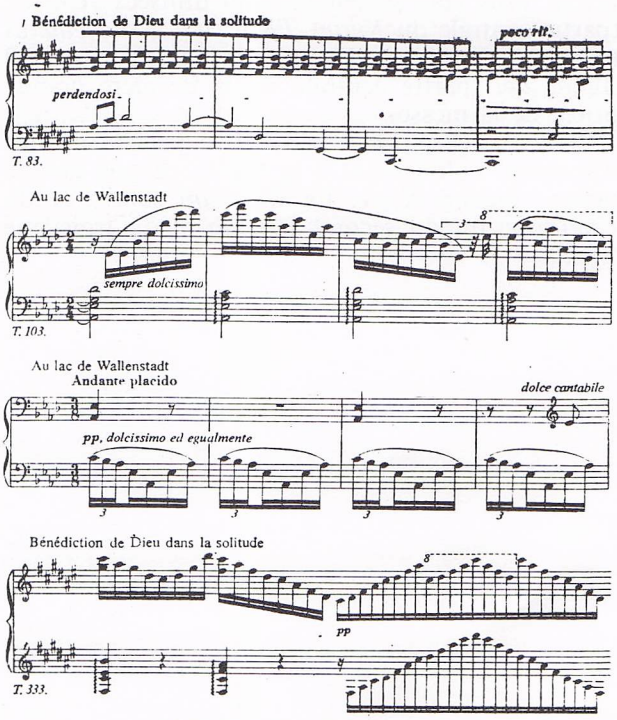
Voyons d'abord les éléments sur lesquels ces formes à variation sont construites.

Nous trouvons en premier lieu les unités minima, elles sont porteuses de fonctions et de significations et correspondent au niveau du motif et de la figure musicale. A ce groupe d'éléments appartiennent le « *motto musical* » de LISZT qui est un motif descriptif onomatoépéique ou symbolique de 3-4 notes ou de 3-4 mesures, et les figures illustratives d'accompagnement ou de transition. Les signifiés, donc le contenu, la valeur sémantique portés par ces éléments les plus petits, seront appelés *sèmes.* On distingue quatre groupes de sèmes chez LISZT :

MOTIF MUSICAL	SÈME
– Motto musical – Figures onomatopéiques illustratives de l'accompagnement et de transition	– Pastoral – Eroico de fanfare – D'orage – Macabre

TABLEAU 1

Pour permettre de comprendre cette catégorie peut-être exceptionnelle, je donne ici des exemples du premier et du dernier sème mentionné :

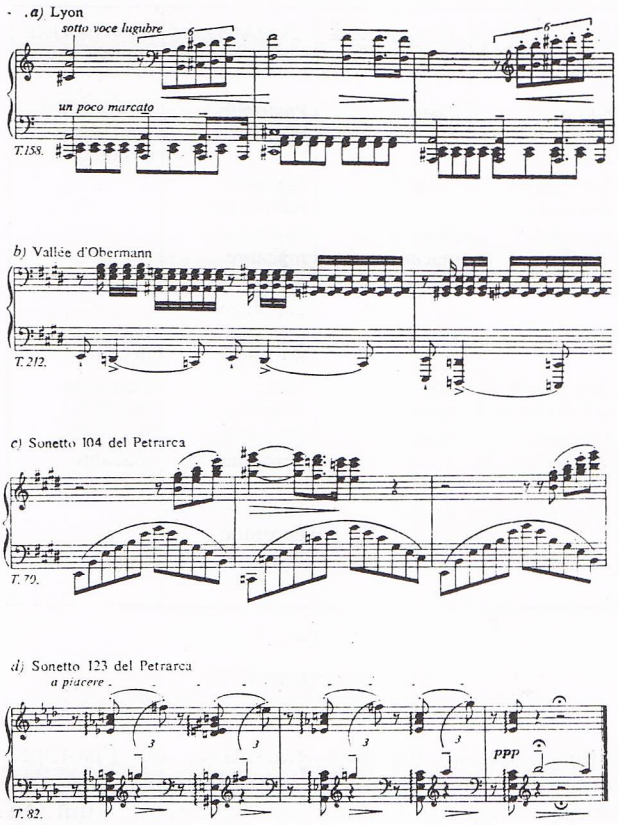


EXEMPLE 1. – Sème pastoral

(*) Musicologue, Académie Franz Liszt de Budapest.

(1) Ces travaux réalisés dans le cadre d'une thèse de doctorat de l'Université de Paris-I Sorbonne sur la morphologie des œuvres pour piano de Liszt, feront l'objet d'une publication plus détaillée dans un livre à paraître au cours de l'année 1987.

(2) A.-J. Greimas, H.-J. Courtès : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Hachette Université, Paris, 1979.



EXEMPLE 2. – Sème macabre

Au deuxième groupe des signifiants et des signifiés correspond le niveau de la période, de la phrase musicale. Les différents types de thèmes comme par exemple le type appassionato, pastoral, lagrimoso ou bel canto, constituent *seize classèmes* c'est-à-dire seize groupes de signifiés chez LISZT :

THÈME MUSICAL → CLASSÈME
– Appassionato – Agitato – Marche – Héroïque – Scherzo – Pastoral – Religioso – Folklorique – Bel canto « chantant » – Bel canto « déclamant » – Récitatif – Lamentant, éléagique – Citations – Grandioso, trionfante – Lugubre – Pathétique – Panthéiste.

TABLEAU 2

Le troisième niveau des unités structurelles et sémantiques est la *section de forme* comme par exemple l'exposition de sonate ou le complexe thématique. Ce dernier constitue un ensemble clos d'un motto ou refrain musical, de la transition et du thème musical. L'ordre de leur succession et de leur nombre peut varier d'une œuvre à l'autre :

COMPLEXE THÉMATIQUE : 1re possibilité

Motto musical et/ou refrain musical	Partie transitoire	Thème	Thème-variante

COMPLEXE THÉMATIQUE : 2e possibilité

Motto musical et/ou refrain musical	Motto-variante ou refrain-variante	Partie transitoire	Thème

COMPLEXE THÉMATIQUE : possibilité suivante

Motto musical et/ou refrain musical	Partie transitoire	Thème	Motto-variante et/ou refrain-variante

TABLEAU 3

Le terme greimasien de *l'isotopie sémantique* correspond exactement au signifié, au contenu de cet ensemble, car c'est « *l'isotopie sémantique qui rend possible la lecture uniforme d'un récit* » (3). Une isotopie peut être accomplie à l'aide d'un ou plusieurs sèmes et classèmes dont elle résume et embrasse le sens. Après avoir effectué l'analyse structurelle et sémantique sur tous les niveaux de la macrostructure et dans presque toutes les œuvres pour piano de LISZT, je peux prétendre *avoir pu abstraire sept isotopies,* sept signifiés de grandes unités, comme *les fonctions narratives les plus importantes.* Leur série construit la dramaturgie latente ou la ligne de pensée d'arrière-plan dans la plupart des œuvres de LISZT :

ISOTOPIES UTILISÉES PAR LISZT :
1) Isotopie de la QUÊTE MACABRE 2) Isotopie HÉROÏQUE 3) Isotopie PASTORALE-AMOROSO 4) Isotopie de la LUTTE MACABRE 5) Isotopie du DEUIL 6) Isotopie RELIGIEUSE 7) Isotopie PANTHÉISTE

TABLEAU 4

(3) *Op. cit.*, p. 197.

II. – LES STRATÉGIES NARRATIVES

L'isotopie peut jouer le rôle d'une seule fonction narrative déterminante pour *toute* une œuvre ou pour une *section* d'une œuvre. C'est à l'aide de cette catégorie que nous pouvons établir les trois types de stratégies narratives utilisées par LISZT. La distinction selon les isotopies coïncide exactement avec les principes de structuration qui suivent les trois degrés de la réforme de modernisation dans les structures musicales de LISZT.

1) Une seule isotopie se trouve à la base des œuvres qui réalisent *la stratégie* dite *figurative* qui correspond à la forme traditionnelle de la variation. Du point de vue *structurel*, il s'agit ici de la variation dite formelle d'un seul thème ou d'un complexe thématique. On la rencontre par exemple dans *Au bord d'une source, Tarantella, Vision,* respectivement dans *Sposalizio, Les cloches de Genève, La Notte,* etc. Du point de vue *sémantique*, la fonction narrative, c'est-à-dire l'isotopie du premier thème ou du premier complexe thématique *ne sera pas remplacée* au cours de l'œuvre : elle reçoit seulement les nuances de décolorisation possibles.

Ces stratégies figuratives de LISZT s'organisent le plus souvent ou bien autour de l'isotopie pastorale, ou bien autour de celle du macabre, du deuil. C'est ainsi que ce type de stratégie est représenté principalement par des œuvres de *jeunesse* et par les *œuvres tardives*. Les pièces comme *Les cloches de Genève, Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, La Notte, Aux cyprès de la Villa d'Este,* réalisent les « décolorisations » du pastoral ou du macabre dans la suite des complexes thématiques (voir le tableau 5).

Ce type de structuration correspond à l'ancien principe de la *forme énumérative* qui fut reprise par LISZT sous l'influence de la littérature romantique, en particulier sous celle de la renaissance de l'épos classique masquée par les œuvres de BYRON et de MICKIEWICZ.

2) Le deuxième groupe des stratégies narratives, c'est-à-dire le parcours ou *stratégie narrative dite simple* est construite sur la succession de *différentes isotopies* qui se développent à partir d'un seul sujet thématique ou d'un complexe thématique. Le changement de la fonction narrative, de l'isotopie sémantique intervient par mutation brusque, par bonds, suggérés souvent de l'extérieur, tout en suivant le modèle littéraire choisi. Dans la *Vallée d'Obermann,* on peut déceler la succession de quatre isotopies importantes si l'on considère les indications de la partition, et les sèmes, classèmes utilisés par LISZT au cours de cette variation monothématique.

Le schéma narratif se constitue à partir de l'interrogation macabre, de la quête faustienne qui reçoit d'abord une réponse du « pastoral-amoroso », puis une réponse de la « lutte macabre-héroïque », et enfin la réponse « panthéiste glorifiée » qui sera mise en question par la coda. La plupart des œuvres de jeunesse révisées à Weimar, comme certaines pièces des *Harmonies poétiques et religieuses* et des *Années de Pèlerinage*, décrivent une courbe narrative semblable, se servant de la série de deux, trois ou quatre isotopies :

	1er COMPLEXE THÉMATIQUE	2e COMPLEXE THÉMATIQUE	3e COMPLEXE THÉMATIQUE
Sposalizio	Pastorale	Pastorale-religieuse	Pastorale-panthéiste (+ coda)
Les cloches de Genève	Pastorale	Pastorale-panthéiste	
Le mal du pays	Pastorale-macabre	Panthéiste-macabre	
Ave Maria	Religieuse	Religieuse-panthéiste	
Angelus	Pastorale	Pastorale-religieuse	Pastorale-macabre
Aux Cyprès de la Villa d'Este-I	Quête macabre	Lutte macabre	Pastorale-macabre
Les jeux d'eaux à la Villa d'Este	Pastorale	Pastorale-héroïque	Pastorale-macabre
Sursum corda	Religieuse	Religieuse-héroïque	
La Notte	Deuil	Pastorale-macabre	Deuil

TABLEAU 5

STRATÉGIES FIGURATIVES

3 ISOTOPIES				
	1er COMPLEXE THÉMATIQUE	2e COMPLEXE THÉMATIQUE	3e COMPLEXE THÉMATIQUE	4e COMPLEXE THÉMATIQUE
Tombez, larmes silencieuses	Deuil	Pastorale	Pastorale-panthéiste	
Pensée des morts	Quête macabre (Deuil)	Religieuse-panthéiste		
Sunt lacrimae rerum	Deuil	Pastorale-amoroso	Héroïque	
Orage	Quête macabre	Héroïque	Quête macabre	Deuil
4 ISOTOPIES				
Vallée d'Obermann	Quête macabre	Pastorale-amoroso	Lutte macabre	Panthéiste
St-François de Paule marchant sur les flots	Pastorale-religieuse	Lutte macabre-héroïque	Héroïque-religieuse (+ quête)	Panthéiste
Aux Cyprès de la Villa d'este-II	Quête macabre Héroïque Deuil	Deuil	Pastorale-macabre	

TABLEAU 6

STRATÉGIES NARRATIVES SIMPLES

Ces morceaux, achevés dans les années 1850 ou 1860, réalisent presque toujours une dramaturgie positive avec une coda équivoque de l'interrogation. Ils partent le plus souvent de l'isotopie du deuil, ou de la quête macabre, et ils arrivent, à travers les stades du pastoral et de l'héroïque, jusqu'à la solution panthéiste ou religieuse. Ce ne sont que les pièces du *dernier volume* des *Années de Pèlerinage* qui osent aboutir au ton macabre ou à l'isotopie du deuil, en tant que conclusions narratives. Ces œuvres, conçues de façon originale, ne suivent aucune structure ou forme musicale historique, mais elles esquissent un contenu narratif spécifique à l'aide de leurs éléments signifiants. Le sens ou le but de ces structures est l'évolution en soi-même ; c'est le trajet, l'itinéraire parcouru par le héros ou par le compositeur qui nous mène d'un stade initial à un niveau évolué, supérieur de l'action. Le matériau musical reste toujours le même, c'est seulement son maquillage, son ajustement, son visage qui changent au cours de ce voyage imaginaire, qui éprouvent un déploiement, un épanouissement et, dans ce sens, une élaboration complète des matériaux. C'est ainsi qu'est née la forme dite évolutive ou l'Entfaltungsform – forme de déploiement – sous la main de LISZT, sous l'influence de la littérature épique contemporaine.

3) Dans le 3e groupe des œuvres de LISZT, c'est la lutte, *la confrontation de deux isotopies* contrastantes qui est à la base d'une évolution, d'une transformation lente des pensées musicales. Dans les œuvres de WEIMAR, créées autour de la *Sonate en si mineur* – donc dans la *Sonate « Dante »*, dans la *2e Ballade* et dans le *Grand solo de Concert* – LISZT utilise une exposition de sonate comme point de départ. Elle confronte le plus souvent la quête macabre et la réponse héroïque. La variation de l'exposition – c'est-à-dire le 2e épisode – se déroule le plus souvent sous le signe du pastoral-amoroso. Le 3e épisode fait renaître les sèmes de la lutte héroïque ou macabre, tandis que les derniers épisodes ont recours à la fonction narrative soit du deuil, soit de l'héroïque ou du religieux-panthéiste, comme aboutissement. Quatre fonctions narratives importantes seront utilisées dans la *Chapelle de Guillaume Tell,* dans *Invocation*, dans le *Grand solo de concert*, et dans la *Ballade en si mineur* (voir tableau 7).

La *Sonate « Dante »* utilise 5 isotopies, tandis que la *Sonate en si mineur*, fait seule usage de toutes les 7 isotopies connues chez LISZT :

4 ISOTOPIES

La chapelle de Guillaume Tell
PN 1 : Religieuse → Héroïque
PN 2 : Lutte macabre → Héroïque
PN 3 : Deuil
Coda : Héroïque-macabre

Invocation
PN 1 : Pastorale ↔ Quête macabre → Religieuse
PN 2 : Pastorale ↔ Quête macabre → Panthéiste
Coda : Panthéiste-macabre

Ballade en si mineur
PN 1 : Orage (Lutte macabre) ↔ Pastorale
PN 2 : Orage (Lutte macabre) ↔ Pastorale-amoroso
PN 3 : Orage (Lutte macabre) ↔ Pastorale-amoroso
PN 4 : Héroïque ↔ Pastorale-amoroso
PN 5 : Panthéiste

Grand solo de concert
PN 1 : Quête macabre → Héroïque
PN 2 : Pastorale-amoroso
PN 3 : Héroïque
PN 4 : Quête macabre → Deuil → Héroïque
PN 5 : Héroïque

TABLEAU 7

STRATÉGIES NARRATIVES COMPLEXES

5 ISOTOPIES

Sonate de Dante (Fantasia quasi Sonata – Après une lecture du Dante)
PN 1 : Quête macabre ↔ Lutte macabre → Héroïque
PN 2 : Pastorale-amoroso
PN 3 : Lutte macabre, quête macabre
PN 4 : Religieuse ↔ Héroïque → Quête macabre
Coda : Héroïque-macabre

7 ISOTOPIES

Sonate en si mineur
PN 1 : Quête héroïque-macabre ↔ Lutte héroïque → Héroïque
PN 2 : Pastorale-amoroso
PN 3 : Héroïque ↔ Lutte héroïque-macabre → Deuil, quête macabre
PN 4 : Religieuse-panthéiste
PN 5 : Quête macabre ↔ Lutte macabre → Héroïque
PN 6 : Quête macabre-héroïque ↔ Pastorale → Héroïque
PN 7 : Religieuse ↔ Quête macabre
Coda : Panthéiste-macabre

TABLEAU 8

STRATÉGIES NARRATIVES COMPLEXES

Ces œuvres expriment la même tendance à la quête et à ses réponses connues du groupe précédent, mais leur mode de réalisation est différent. Ici c'est le contraste renaissant qui s'intensifie, s'amplifie graduellement pour souligner une ou plusieurs réponses définitives ou bien pour souligner l'expression du doute même. En termes d'analyse musicale traditionnelle, on a affaire ici à une structure complexe qui tire les enseignements à la fois de la forme-sonate, de la forme cyclique et de la forme à variation évolutive. Cette forme et ce schéma narratif complexe représentent exclusivement la période de WEIMAR.

En 1855, dans son écrit sur « *La symphonie Harold* » de BERLIOZ, LISZT mentionne le *Caïn,* le *Manfred*, le *Children Harold* de BYRON, le *Faust* de GŒTHE, les *Ancêtres* de MICKIEWICZ, comme ses sources inspiratrices. En cherchant les différentes caractéristiques de genre manifestées dans ces six œuvres, j'ai trouvé qu'elles tracent d'une part un tournant d'époque, et que d'autre part elles révèlent les trois stratégies narratives distinguées chez LISZT. Après 1830 la rupture entre les destins de l'individu et de la société devient éloquent : elle devient le sujet primordial de la littérature moderne. C'est le moment historique où le sujet du drame des époques précédentes, notamment la collision centrale entre l'individu et le monde extérieur, sera remplacé par le paradigme du voyage, du pèlerinage du héros qui approche ou fuit la société.

Chez GŒTHE, on rencontre encore la tentative de rapprocher ces deux pôles. Même le *Faust* en deux parties peut être considéré comme un roman d'évo-

lution conçu avec envergure dans le style de *Wilhelm Meister*. « *L'Odyssée de Faust – de la damnation à la rédemption – est destinée à représenter le chemin de l'évolution de l'humanité même.* » (4) – dit György LUKÁCS. C'est pourquoi le caractère de l'œuvre n'est ni dramatique, ni épique, bien qu'il réunisse les plus hautes qualités de ces deux genres. « *La conception de Gœthe sur l'univers fit nécessairement naître une forme épique-dramatique où aucun des deux éléments n'a la prédominance* » (5). Quant au contenu et à la structure, LUKÁCS caractérise le *Faust* par la succession de quatre « *états de conscience* », alternant presque sans transition, comme par sauts. Le premier stade est le problème philosophique de l'expérience : l'impossibilité de la connaissance, son parcours héroïque et tragique. Le deuxième état de conscience est représenté par la tragédie de Marguerite, par le conflit entre homme et femme. Le troisième stade se manifeste sur la scène de l'Antiquité qui est le terrain de la création, de l'action, de la naissance du nouvel art. Le quatrième et dernier état de conscience entraîne la solution de la tragédie : la mort, le salut de Faust extrapolé dans l'au-delà, dans le paradis catholique qui symbolise l'accomplissement du progrès illimité de l'homme. Dans cette première variante de l'épopée philosophique, on trouve donc l'effort crispé et héroïque pour réconcilier les idéaux esthétiques de l'époque classique avec l'ère moderne. Dans le *Faust* de GŒTHE – comme dans les stratégies narratives dites complexes de LISZT –, cette lutte aboutit au ralliement du drame (respectivement : de la forme sonate) à la poésie épique (respectivement : à la forme évolutive), annonçant l'art du XXe siècle (voir en annexe les tableaux 9 à 15).

(4) Gy. Lukács : *Gœthe : Faust*, in Világirodalom/Littérature universelle/ Tome I. Budapest, 1970, p. 151.
(5) Gy. Lukács : *op. cit.*, p. 150.

III. – INTERPRÉTATION SÉMANTIQUE DE LA SONATE EN *SI* MINEUR

D'après le témoignage de l'analyse structurelle-sémantique, ce sont la quête macabre-héroïque et la lutte macabre-héroïque qui apparaissent à plusieurs reprises dans la *Sonate en si mineur*. La première quête et la première lutte reçoivent une *réponse héroïque* au début du deuxième complexe thématique, laquelle sera complétée d'une série de *réponses pastorales – « amoroso »*. Le troisième complexe thématique souligne la quête et la lutte macabres-héroïques en y introduisant l'*isotopie du deuil* et *l'interrogation désespérée* « *Recitativo* ». C'est le quatrième complexe thématique qui, lui aussi, redouble l'intensité de la réponse de l'*isotopie pastorale-amoroso* en y ajoutant *l'isotopie religieuse-panthéiste*. La troisième *quête et lutte macabre-héroïque* se présente de manière nouvelle dans le cinquième complexe thématique, en se servant de divers éléments de la fugue héroïque-macabre-giocoso et des variantes des mottos. Le sixième complexe thématique y offre *des réponses positives* : l'*isotopie pastorale-panthéiste* est suivie de l'*isotopie héroïque* affirmative et de sa forme soulignée, « *pathétique* ». Les quêtes macabres renaissent dans le septième complexe avec *la réponse religieuse interrompue*. Les toutes dernières réponses maintiennent l'ambiguïté : elles intègrent l'*isotopie panthéiste-religieuse et l'isotopie macabre*.

En conclusion, au lieu d'approfondir la comparaison entre littérature et musique, je voudrais attirer l'attention sur une simple contradiction. Tandis que, sur le plan structurel, LISZT s'est immédiatement servi des conquêtes de l'épique moderne, sur le plan sémantique, il a conservé pendant longtemps le schéma narratif de GŒTHE, la succession de différents états de conscience. Pourquoi ce décalage entre sujet classique et forme romantique ? La réponse à cette question pourra dévoiler davantage de secrets dans l'atelier de LISZT.

ANNEXE

Fonction structurelle	Refrain	Motto$_1$	Motto$_2$	Transition	$M_1 + M_2$ et développement	M_1 variante de caractère et séquences	M_1 variante formelle et séquences	Refrain
Mesures	1	7	14	18	25-54	55	67	84-100
Tonalité	*sol* phrygienne (gamme tzigane en *sol*)	VIIe diminuée en *si*	*si* mineur	Modulation	*mi* bémol majeur (– *si* mineur) – modulations	*si* bémol majeur *sol* mineur	*mi* bémol majeur	*ré* mineur
Indice de tempo et d'expression	Lento assai, *p* sotto voce	Allegro energico *f*	*f* marcato	*p* agitato	*ff* rinforzando sempre *f* ed agitato	*ff* marcatissimo, rinferz	*fff* sempre staccato ed energico assai	Pesante
Sèmes ou classèmes	Lugubre	Macabre, agitato	Eroico	Sèmes d'orage	Sèmes macabres, sèmes d'orage	Sèmes eroico de fanfare	Eroico	Agitato
ISOTOPIE SÉMANTIQUE	QUÊTE MACABRE			LUTTE MACABRE		LUTTE HÉROÏQUE		

TABLEAU 9

SONATE EN *SI* MINEUR : 1er COMPLEXE THÉMATIQUE

Fonction structurelle	Refrain variante de caractère	Thème$_1$ et cadences	M_1 variante de caractère sous forme de thème	M_2 variante de caractère puis variante formelle	Transition (M_1 + M_2)	M_1 variante de caractère
Mesures	101	105	125	153	179	197-204
Tonalité	en *ré*	*ré* majeur et *la* bémol majeur	*fa* majeur *ré* mineur	*ré* majeur	*si* mineur et modulation	*fa* dièse majeur (*sol* mineur)
Indice de tempo et de caractère	Molto crescendo ; marcato	Grandioso, *ff*; *fff*	*pp*, dolce con grazia	Cantando espressivo *p*	Sempre *pp* poco marcato	*p* dolce
Sèmes ou classèmes	Héroïque	Grandioso (puis gestes de la quête lamentante)	Bel canto chantant	Bel canto chantant	Sèmes pastoraux	Pastoral, récitatif
ISOTOPIE SÉMANTIQUE	HÉROÏQUE PASTORALE-AMOROSO					

TABLEAU 10

SONATE EN *SI* MINEUR : 2e COMPLEXE THÉMATIQUE

Fonction structurelle	M_1 et dévelop-pement/1	M_1 + M_2 variante et dévelop-pement/2	Refrain variante	M_1 variante	T_1 + M_1 (variantes et leurs dialogues)	M_2 + M_1
Mesures	205	239	278	286	297	311-318
Tonalité	*do* majeur, *si* majeur et modulation	*ré* majeur et modulation	*mi* bémol majeur	Autour de *fa* mineur	*do* dièse mineur, *fa* dièse mineur	*fa* mineur et modulation
Indice de tempo et de caractère	*ff* rinforz stringendo	*p* non legato, incalzando	Marcatissimo	Deciso	*fff* pesante + recitativo	*f* marcato
Sèmes ou classèmes	Eroico orage	Scherzo, pastoral ; eroico	Grandioso	Sèmes eroico	Marche funèbre + récitatif	Agitato, macabre
ISOTOPIE SÉMANTIQUE	LUTTE HÉROÏQUE DEUIL → QUÊTE MACABRE					

TABLEAU 11

SONATE EN *SI* MINEUR : 3e COMPLEXE THÉMATIQUE

Fonction structurelle	M_1 et M_2	T_2	M_2 variante de caractère	T_1 variante de caractère	T_2 variante formelle et postlude	M_2
Mesures	319	331	342	363	393	433-452
Tonalité	Autour de *mi, si*	*fa* dièse majeur	*la* majeur	*fa* dièse majeur puis *sol* mineur	*fa* dièse majeur	*sol* dièse mineur
Indice de tempo et de caractère	*f* – *ppp* poco a poco diminuendo	Andante sostenuto, dolce	Dolcissimo con intimo sentimento	*mf*; con passione ; *ff* marcatiss.	Molto sostenuto *fff* → *ppp*	Espressivo ; dolciss. ; perdendosi
Sèmes ou classèmes	Pastoral, macabre	Pastoral, religioso	Pastoral, bel canto	Grandioso, bel canto déclamant	Bel canto pathétique, panthéiste	Pastoral, récitatif
ISOTOPIE SÉMANTIQUE	PASTORALE-RELIGIEUSE → PANTHÉISTE					

TABLEAU 12

SONATE EN *SI* MINEUR : 4e COMPLEXE THÉMATIQUE

Fonction structurelle	Refrain	M_1 + M_2 (fugue)	M_1 variante et développement	Refrain et séquences	M_1 et M_2
Mesures	453	460	509	555	582-599
Tonalité	Gamme phrygienne et tzigane sur *fa* dièse	*si* bémol mineur et modulation	*fa* dièse, *si* mineur et modulation	*la* bémol mineur ; *la* mineur	*si* mineur
Indice de tempo et de caractère	*ppp*	Allegro energico (sotto voce, *p*)	*f* energico ; sempre forte ed agitato ; più agitato	Più mosso, pesante ; marcato	Stringendo ; *ff*, precipitato ; *fff*
Sèmes ou classèmes	Récitatif	Macabres, eroico, scherzo	Sèmes d'orage, sèmes eroico	Sèmes macabres, sèmes d'orage	Folklorique, scherzo
ISOTOPIE SÉMANTIQUE	LUTTE MACABRE-HÉROÏQUE <--> QUÊTE MACABRE-HÉROÏQUE				

TABLEAU 13

SONATE EN *SI* MINEUR : 5e COMPLEXE THÉMATIQUE

Fonction structurelle	T_1 variante formelle	M_2 variante de car. ; variante formelle	M_2 variante formelle	Refrain variante de caractère	M_1 variante de caractère	T_1 variante formelle
Mesures	600	616	650	673	682	700
Tonalité	*si* majeur	*si* majeur	*si* majeur	*si* majeur	*si* majeur	*si* majeur
Indice de tempo et de caractère	*mf* accantuato il canto	Cantando expressivo piano ; dolce	Stretta quasi presto ; *f* con strepito	Presto *ff*	Prestissimo *ff* fuocoso assai	*fff*
Sèmes ou classèmes	Grandioso pathétique	Bel canto chantant, sèmes pastoraux	Scherzo	Eroico	Trionfante, eroico	Grandioso, trionfante
ISOTOPIE SÉMANTIQUE	PASTORALE-PANTHÉISTE HÉROÏQUE (PATHÉTIQUE)					

TABLEAU 14

SONATE EN *SI* MINEUR : 6e COMPLEXE THÉMATIQUE

Fonction structurelle	T_2	M_2 variante	M_1 variante	Cadences	Refrain	Cadences
Mesures	711	729	737	744	750	755-760
Tonalité	*si* majeur	(*si*)	*si* majeur	*si* majeur	*si* phrygienne	*si* majeur
Indice de tempo et de caractère	Andante sostenuto, *p*	Allegro moderato *p*, sotto voce	*pp* ed un poco rall.	*pp*	Lento assai (un poco marcato)	*pp* ; *ppp*
Sèmes ou classèmes	Religioso récitatif	Sèmes macabres	Macabre, récitatif (= quête lugubre)	Religioso-macabre	Récitatif (quête) lugubre	Panthéiste et macabre
ISOTOPIE SÉMANTIQUE	QUÊTE MACABRE					

TABLEAU 15

SONATE EN *SI* MINEUR : 7e COMPLEXE THÉMATIQUE (CODA)

RUBRIQUE PRATIQUE

LES FACTEURS DE LA MOTIVATION DES PROFESSEURS DES ÉCOLES DE MUSIQUE VIS-À-VIS DES CYCLES DE PERFECTIONNEMENT

PÉDAGOGIE/PSYCHOLOGIE

Il existe en pédagogie et en psychologie des termes auxquels on attribue un pouvoir surnaturel : la *motivation* fait partie de ces mots magiques. Chaque fois qu'un professeur se plaint du manque d'enthousiasme de ses élèves, on lui donne ce conseil : il faut qu'ils soient davantage *motivés* ! L'ambiguité du « ils » n'est pas un hasard ; il peut signifier « les élèves », mais aussi « il faut motiver davantage les professeurs ».

La mise en pratique de ce conseil est cependant souvent désillusionnante, pour beaucoup même décevante. Assez souvent le succès ne répond pas aux attentes.

C'est pourquoi je voudrais essayer de traiter ici des questions suivantes :

- Qu'est-ce au fond que la motivation ?
- Comment la motivation fonctionne-t-elle ?
- Comment motiver les professeurs (d'école de musique) au perfectionnement ?

I. – QU'EST-CE QUE LA MOTIVATION ?

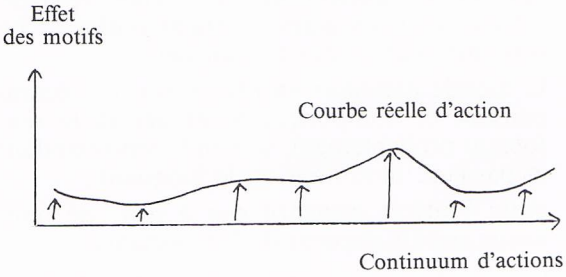
« La motivation désigne la dynamique interactionnelle des actes humains » (Schiefele). Cette dynamique vient du fait que les actes de chaque individu se situent dans des réseaux de relations qui sont eux-mêmes de plusieurs types. SCHIEFELE en désigne trois :

- *le monde des attentes psychiques :* qu'est-ce qu'on attend des objets, ou de ses propres actes ? d'éprouver de la joie, de la satisfaction ou de la peur ? d'éviter des reproches, etc. ?
- *Le monde des relations sociales :* quelles personnes prennent part à un événement, sont concernées par lui ? Quel genre de relations existe-t-il entre l'acteur et ces personnes ?
- *Le monde matériel extérieur :* qu'est-ce qui est à notre disposition, comment pouvons-nous faire des opérations sur les choses ? Est-ce que les choses matérielles sont une stimulation pour l'homme ?

Si l'on compare cette description avec celles d'autres auteurs, on peut remarquer les points communs suivants :

- la motivation a un rapport avec les actes (comportement) d'un individu ;
- la relation motivation-actes est dynamique ;
- elle résulte de la relation personne-monde extérieur (les autres et les objets) ;
- cette relation dialoguée se passe à trois niveaux : cognitif, affectif et actif ; la socialité aura à chaque fois une coloration particulière.

Il est important de faire la différence entre « *motifs* » et « *motivation* ». Aujourd'hui, les sciences humaines supposent que l'homme se trouve dans un « continuum d'actions », c'est-à-dire qu'il agit sans cesse ; même l'inaction est, par conséquent, une forme spéciale de l'action. Dans ce continuum entrent en jeu des motifs qui donnent une certaine direction à l'action, qui l'intensifient ou la précisent. Les motifs n'entraînent donc pas les actes, ils les « régularisent » (Corell) et contribuent à les expliquer.



« Les motifs sont des virtualités de direction des actes des individus et constituent comme un système de référence. La motivation désigne le processus d'activation des motifs et la condition qui en résulte » (Schiefele).

Ce processus aura dans la pratique plusieurs conséquences :

- La motivation n'entre pas en action à partir d'une disponibilité totalement libre des actes ; elle se trouve au contraire confrontée à des motifs qui lui pré-existent. La mise en évidence des motifs pré-existants est donc le premier pas vers la motivation. Le fait que toute motivation doive prendre en compte des motifs déjà existants en fait une tâche plus complexe, plus longue et plus lourde de responsabilité que l'on ne croit d'habitude : en particulier développer de nouveaux motifs est une tâche pédagogique assez difficile.
- Pour la mise en évidence des motifs, il faut tenir compte de deux variables déterminantes de ces motifs :
  - Les motifs dépendent de la *situation*. La relation personne-monde extérieur se

concrétise différemment à chaque situation nouvelle. Ceci veut dire, entre autre, que chaque situation de motivation est elle aussi nouvelle et unique, même si les éléments enseignés restent les mêmes.

- Les motifs dépendent de *la préférence.* La mise en évidence des motifs et de la motivation sont impossibles sans référence à un système de valeur. Ce système influence la préférence, c'est-à-dire le choix de certains actes de préférence à d'autres dans les relations réelles individu - monde extérieur.

II. – LE PROCESSUS DE LA MOTIVATION

La motivation est un *processus* qu'on peut ainsi décrire :

- *l'intérêt* est éveillé ;
- *des attentes* correspondantes, liées à l'objet ou à l'événement en question, vont naître ;
- ces attentes déclenchent un certain *comportement,* certains actes viennent renforcer ou modifier tout ce qui existait déjà ;
- le monde extérieur va *réagir,* soit en récompensant ce comportement et par là le renforçant probablement, soit en le réprimandant et par-là le modifiant ou le bloquant ;
- enfin l'intérêt *disparaît* peu à peu : de nouveaux motifs gagnent de l'importance.

Un problème particulier se pose dans les premières phases du processus. L'opinion que seules des stimulations spectaculaires peuvent éveiller l'intérêt, est très répandue ; c'est-à-dire que lors du choix des stimulations, on veille à ce qu'elles soient extraordinaires, attrayantes, ou spéciales. Pour en augmenter l'effet, on a souvent recours à différents médias, tels que l'image et le son combinés en même temps, ou des images immobiles et mobiles à tour de rôle, etc. Alors où est le problème ? Il se pose au niveau des attentes qui sont éveillées par ces stimulations et de l'intérêt porté à la chose visée. Ces stimulations peuvent être tellement exagérées que le comportement qu'elles entraînent dépasse le but proposé.

Dans ce cas, celui qui voulait motiver risque alors de réagir au comportement exagéré de façon « endiguante », peut-être même de façon « réprimante », ce qui aura pour résultat de désorienter et décevoir le « motivé ». Celui-ci sera dès lors, pour l'avenir et vis-à-vis des tentatives de motivation très directes, plus distancé et méfiant que curieux et convaincu. Partie d'une bonne intention, la motivation peut donc – à terme – se retourner contre elle-même.

Un exemple emprunté à l'école permet d'illustrer cela. Supposons qu'au cours de biologie le sujet à traiter soit : « le chat » (par exemple les particularités de son anatomie) et que les élèves aient entre 10 et 12 ans. Pour mieux motiver les enfants, le professeur amène un chat vivant et le montre à ses élèves. L'animal vivant constituera vraisemblablement une forte stimulation qui éveillera l'intérêt des enfants. Les attentes des élèves seront très diverses : les uns voudront jouer avec le chat, d'autres voudront « expérimenter » son comportement, d'autres encore voudront l'entourer de soins. Les enfants vont se comporter selon leurs attentes : les uns vont lui donner de quoi jouer, par exemple un crayon ou une gomme, les autres vont peut-être l'effrayer par des aboiements ou l'appeler par des miaulements, d'autres encore vont quitter leur place et se grouper autour du chat pour le caresser et le cajoler.

Et le professeur ?

Il va rappeler les enfants à l'ordre et à l'attention. Les enfants vont, à contre-cœur et en grognant, laisser le chat et se replier sur eux-mêmes (au sens psychologique). Ils seront déçus, tout comme le professeur qui s'est donné tant de peine !

Que s'est-il passé ? L'animal vivant, une incitation trop intense, a orienté les attentes des élèves dans la « mauvaise » direction. Cette motivation les a détourné de l'objectif d'enseignement, c'est-à-dire de l'étude de l'anatomie, d'un point de vue biologique. Un simple croquis (cf. prendre le croquis dans le texte original p. 5), une question judicieuse (p. ex. : pourquoi le chat voit-il la nuit ?) auraient suscité une motivation plus adéquate, auraient donc été plus efficace.

III. – COMMENT MOTIVER LES PROFESSEURS DES ÉCOLES DE MUSIQUE À SE PERFECTIONNER

Pour qu'une motivation soit rationnelle et efficace, il est donc important d'éveiller l'intérêt par des moyens convenables. Convenable signifie que l'intérêt doit correspondre à des motifs (ou en résulter) qui entraînent le comportement désiré. La question se pose donc : comment éveiller l'intérêt des professeurs (d'école de musique) pour le perfectionnement ?

3.1. Les stimulations

Des objets, des situations ou des personnes peuvent contribuer à exercer la stimulation d'un tel intérêt.

Ainsi c'est de ce point de vue qu'il faut choisir le thème d'un cycle de perfectionnement, sa méthode, le lieu d'un congrès ou les conférenciers à inviter. De même, la façon de présenter un cours de perfectionnement n'est pas sans importance.

Bien sûr, en exerçant ces stimulations, il faut penser au danger cité plus haut. Ainsi, un thème trop riche peut-il décevoir, s'il se révèle masquer en fait un sujet par trop simpliste ; un lieu de congrès peut-il suggérer plutôt les vacances que le travail ; par son comportement, un confé-

rencier incite les participants à attendre plus un spectacle qu'un cours de perfectionnement solide.

3.2. Le « moi » individuel

Le désir d'épanouissement est inhérent à la conduite élémentaire de l'individu. La curiosité est un trait spontané et un aspect naturel du comportement de l'homme qui, par nature même, est enclin à la conquête du monde : or la curiosité éveille l'intérêt. La dignité même de l'individu implique l'esprit de recherche, de découverte, d'apprentissage. Cette dynamique est inhérente au moi de l'individu. L'activité est au principe même de l'être humain (Leontiev). L'homme en tire le sentiment de sa propre valeur. Intensifier cette activité, c'est encourager la dynamique du développement de l'individu.

Interprété dans le contexte du perfectionnement, cela peut signifier que :

- les personnes concernées devraient être associées à la préparation du perfectionnement par exemple au choix des sujets, à la détermination des méthodes de travail ;
- les cours de perfectionnement devraient laisser de la place pour des activités individuelles, donc pour la production, et non seulement pour la réception et la répétition. Il faudrait aussi prévoir au programme de la place pour des initiatives spontanées ;
- chaque participant a sa compétence propre, particulière. Il devrait pouvoir l'intégrer dans le perfectionnement, par exemple lors de la confrontation d'expériences ou en jouant lui-même de la musique ;
- le perfectionnement devrait maintenir un équilibre entre l'incitation au changement (innovation) et la confirmation de la pratique qui a eu du succès : aucun professeur n'est complètement bon ou mauvais !

3.3. La relation individu - monde extérieur

La nécessité de l'apprentissage résulte de la confrontation de l'individu au monde extérieur. Ainsi PIAGET établit-il sa théorie du développement des structures cognitives sur deux processus : l'*assimilation* et l'*accommodation*. L'homme est confronté au « monde extérieur », ce qui l'oblige à s'adapter, et il s'ouvre au monde extérieur grâce à sa compréhension et à son expérience antérieures.

Dans ce contexte, l'intérêt peut être éveillé si l'homme se voit comme un individu qui agit de façon responsable. Le perfectionnement devrait donc encourager chaque participant à concevoir des situations de façon différenciée, à analyser les facteurs d'élaboration d'une décision, par exemple d'une action, et à prendre ses responsabilités face aux exigences ainsi reconnues.

Bien que beaucoup de professeurs recherchent toujours des formules infaillibles, celles-ci sont à long terme un ennemi de tout perfectionnement motivant. Chaque professeur doit devenir capable d'agir de manière autonome et personnelle dans sa relation au monde extérieur ; il ne doit pas être rabaissé à la simple manipulation de formules, inventées par d'autres et la plupart du temps stériles !

3.4. Les divergences psychiques

Les divergences entre les expériences, les attentes et les événements réels activent les motifs grâce auxquels les divergences cognitives sont réduites. Piaget appelle processus d'*équilibration* l'activité cognitive qui peut équilibrer la divergence vécue entre l'assimilation et l'accommodation.

Les professeurs tendent à refouler de telles divergences, mais le perfectionnement pourrait être au contraire l'occasion de renforcer des motifs pour développer la réflexion sur ces divergences, par exemple entre le désiré et le possible, entre l'intention et le résultat. Le perfectionnement faciliterait alors le développement de la personnalité, peut-être même le savoir-faire dans le métier. Un programme « intéressant » ne devrait donc pas seulement traiter des matières professionnelles mais aussi des centres d'intérêt des individus, dans le contexte de leur profession, bien sûr. Le perfectionnement devrait, en bref, renforcer l'identité professionnelle de l'enseignant.

Dans un cours, un climat de sincérité, où l'on accepte aussi les déceptions, les échecs et les insuffisances de chacun, peut y contribuer largement. Un temps de préparation au début du cours sous ce point de vue peut être un aiguillage important pour l'ensemble du cours.

3.5. Les dissonances psychiques

FESTINGER montre dans sa théorie cognitive dite de la « dissonance », que les attitudes des individus ont trois composantes : celle du savoir perceptif, celle du jugement affectif et celle de l'acte. Ainsi trois aspects entrent un jeu quant au comportement : la compréhension, l'affectivité et l'action. Il y a un rapport de dépendance entre ces trois composantes, c'est-à-dire que la compréhension, l'affectivité et l'action tendent à se renforcer mutuellement.

Une forte affinité affective, comme le plaisir et la joie à faire de la musique, entraînera souvent une activité proportionnelle et un savoir adéquat.

Plus un individu est jeune ou plus sa structure psychologique est « simple », plus il sera ouvert à l'action ou à l'émotion ; plus il est âgé ou plus sa structure psychologique est différenciée, plus il tendra à réagir aux facteurs cognitifs.

Comme les professeurs sont des adultes, il serait rationnel de les motiver au perfectionnement par la composante cognitive. Ainsi, par exemple, la présentation d'un cours devrait préciser les objectifs et les méthodes de travail, et informer sur les raisons du parcours choisi. En ce qui concerne les objectifs surtout, c'est un grand avantage de prendre comme point de départ la pratique quotidienne des professeurs de

musique. Les professeurs citent toujours comme exemple d'un cycle de perfectionnement réussi le fait qu'ils ont appris à mieux percevoir leur pratique quotifienne dans ses aspects les plus divers.

Les motifs activés en tant que tension intentionnelle

La motivation est l'activation de motifs. De quels motifs est-il question dans ce contexte ?

• *Les motifs propre à la découverte cognitive du monde*

Il s'agit ici de « mobiles » qui proviennent du comportement ludique de l'homme : la découverte du monde et de la vie par le jeu, par l'expérimentation.

Pour les exploiter, le perfectionnement devrait donner l'occasion d'expérimenter, soit par la construction de modèles de pensée, soit par des activités expérimentales. La créativité en tant que fil conducteur d'un cours ne devrait pas poser beaucoup de problèmes à des professeurs d'école de musique ! Le type « travail-projet » peut pour cela servir de modèle.

• *Les motifs sociaux*

Il existe des théories de l'enseignement qui supposent que la raison profonde de tout apprentissage est le désir d'amélioration de la position sociale (par ex. BROCHER).

Il faut surtout souligner de ce point de vue l'importance de l'aspiration à être apprécié, de l'intensification du sentiment de sa propre valeur, du plaisir à coopérer, et même de la pression de la compétition tant qu'elle laisse une chance de succès.

Ainsi, une des questions élémentaires qu'un professeur se posera probablement avant de décider de participer à un cours sera : à quoi cela va-t-il me servir ? Cette question tout à fait fondée ne demande pas seulement une réponse au sens objectif (en général une légende informe clairement sur les buts poursuivis et le contenu d'un cours de perfectionnement) ; des raisons personnelles, psychiques et culturelles entrent aussi en jeu.

• *L'autodétermination en tant que motif*

Laisser à un individu la liberté de libre disposition est un puissant facteur de mise en action des motifs. La liberté – en tant que condition de l'autodétermination et de la décision – distingue l'homme des autres êtres vivants. Mais se pose alors la question du choix des valeurs : l'autodétermination personnelle est toujours soumise aux effets contraires de l'autodétermination d'autrui. Cela exige la conscience que les motifs sont fondés, en fin de compte, sur des exigences éthiques. On ne peut exclure le risque d'une manipulation, ni dans l'éveil des motifs, ni dans le processus de la motivation.

L'état de chose se présente à nos yeux de la façon suivante : chaque professeur de musique doit développer son propre style d'enseignement et de travail, même au point de vue artistique ; cependant il existe aussi des intérêts communs, c'est-à-dire des bases communes de travail qui ne peuvent pas dépendre de la volonté de chacun.

C'est pourquoi le perfectionnement devrait aussi, à mon avis, éveiller la conscience des professeurs au fait qu'ils font partie d'une grande communauté ; seul un contact régulier entre musiciens, par exemple la participation à des cours de perfectionnement, évite de trop s'éloigner des préoccupations communes. A cette occasion, chacun a la possibilité d'apporter son concours au caractère commun de la communauté. Des cours internationaux peuvent renforcer la conscience de cette solidarité.

*
* *

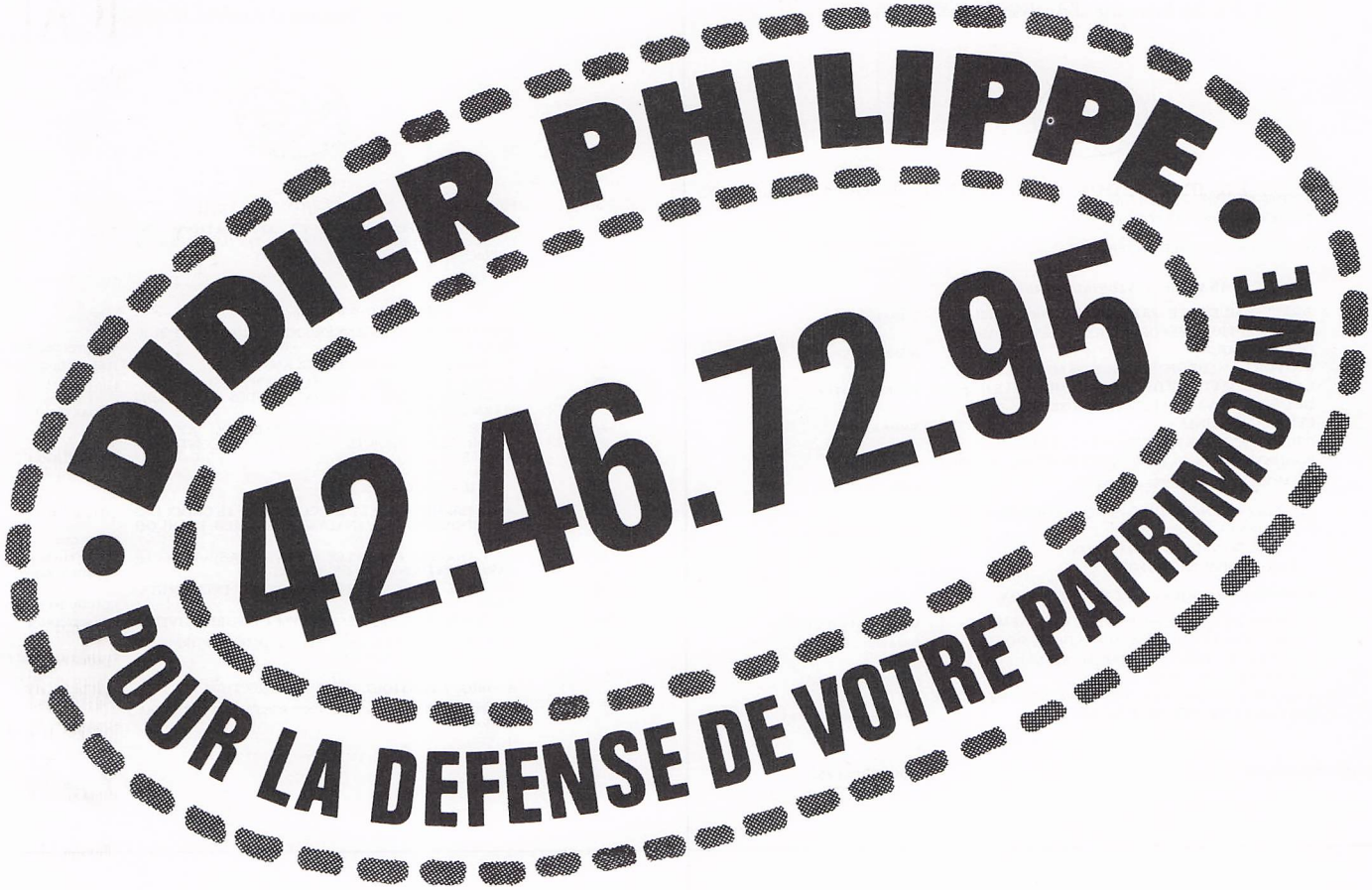
Pour finir, je voudrais revenir sur le début de mon exposé. La motivation au perfectionnement dépend surtout, après tout ce qui a été dit, du choix des professeurs et de leurs collaborateurs. Le terme d'« éthique professionnelle » décrit bien ce que j'ai essayé d'expliquer. BREZINKA précise ainsi les quatre attitudes fondamentales d'une éthique professionnelle qui sont importantes pour une vie professionnelle satisfaisante :

- une attitude positive à l'égard de l'élève et de son bien-être ;
- une attitude positive à l'égard de la communauté éducative et de la mission d'éducation définie par celle-ci, c'est-à-dire, dans notre contexte, à l'égard du mouvement des écoles de musique ;
- une attitude positive à l'égard des matières à enseigner ;
- une attitude positive à l'égard des activités nécessaires à l'exercice de sa profession.

J'aimerais terminer par une citation de W. Brezinka qui traduit ma recommandation aux participants :

« *Sans capacité professionnelle, il n'y a pas de succès professionnel ; sans succès professionnel, il n'y a pas de satisfaction professionnelle, et sans satisfaction professionnelle, on ne peut s'attendre, à long terme, à une haute éthique professionnelle. C'est pour cela qu'il faut encourager la capacité professionnelle dans son ensemble, si l'on veut garantir une bonne éthique professionnelle.* »

Dr Otmar SCHIESSL
Institut National de Pédagogie
et de Recherche pour l'Éducation,
Munich (R.F.A.)
(Communication au Congrès
de l'Union Européenne
des Écoles de Musique
Vaduz/Liechtenstein. Octobre 1986).



DIDIER PHILIPPE

3, RUE TAITBOUT 75009 PARIS - TELEX 650730 F

votre agent de change

Peut :

- **gérer votre portefeuille de manière personnalisée,**
- **vous conseiller pour profiter des avantages fiscaux attachés aux valeurs mobilières,**
- **vous proposer ses fonds de placement diversifiés,**
- **vous aider à placer vos liquidités,**

Quelles que soient vos possibilités d'épargne,
Téléphonez à :

Mme A.M. DE LA SUDRIE ou M. J.J. BERSON

1 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous

Revue publiée sous l'égide de
la Société Française d'Analyse Musicale

1 AVANT-PROPOS - *FOREWORD*
3 PRÉSENTATION - *INTRODUCTION*
9 ANALYSER, ÉCOUTER, JOUER — MAURICE FLEURET, *Directeur de la musique et de la Danse*

ÉCOUTE ET ANALYSE - *LISTENING and ANALYSIS*

13 ANALYSE MUSICALE : PAR L'ŒIL OU PAR L'OREILLE ? — YIZHAK SADAI
20 LA PERCEPTION DES FORMATIONS ÉLÉMENTAIRES DE LA MUSIQUE — IRÈNE DELIÈGE
L'APPORT ANTHROPOLOGIQUE DE MARCEL JOUSSE À
30 LA PROBLÉMATIQUE DE L'ÉCOUTE MUSICALE (1re partie) — PIERRE SCHEFFER
35 DE L'ÉCOUTE À L'ANALYSE DES MUSIQUES CENTRAFRICAINES — SIMHA AROM
40 POUR EN REVENIR A BEETHOVEN : LA QUESTION FONDAMENTALE DE L'INTELLIGIBILITÉ DE LA FORME — ALAIN POIRIER
44 UN MODÈLE D'ANALYSE AUDITIVE — LASSE THORESEN
61 LE "SAINT-FRANÇOIS D'ASSISE" D'OLIVIER MESSIAEN : ÉVÈNEMENT ET AVÈNEMENT — FRANCINE GUIBERTEAU
84 LA "CRÉATION" DE JOSEPH HAYDN : UNE ŒUVRE POUR L'HISTOIRE — DOMINIQUE SOHET

RUBRIQUE PRATIQUE - *PRACTICAL SECTION*

92 L'APPORT DE L'ANALYSE DANS L'ENSEIGNEMENT DES ÉCOLES ET CONSERVATOIRES DE MUSIQUE — MAURICE GEVAUDAN, *Président de la FNUCMU*
93 L'EXPÉRIENCE DES CLASSES MUSICALES À HORAIRES AMÉNAGÉS — OLIVIER ALAIN
94 ANALYSE ET PÉDAGOGIE : LES ENSEIGNEMENTS D'UNE PRATIQUE EN ÉCOLE DE MUSIQUE — SOPHIE JOUVE-GANVERT

Revue trimestrielle — Novembre 1985

2 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous

Revue publiée sous l'égide de
la Société Française d'Analyse Musicale

3 PRÉSENTATION - *INTRODUCTION*

MÉTHODES, TECHNIQUES ET APPLICATIONS DE L'ANALYSE MUSICALE - *METHODS, TECHNIQUES AND APPLICATIONS OF MUSICAL ANALYSIS*

8 IMPASSES — VINCENT LAJOINIE

I. MÉTHODES ET TECHNIQUES

12 L'ANALYSE POST-SCHENKÉRIENNE : QUAND ET POURQUOI ? — CÉLESTIN DELIÈGE
22 LA SÉMIOLOGIE MUSICALE DIX ANS APRÈS — JEAN-JACQUES NATTIEZ
35 L'APPLICATION DU MODÈLE SYNTAGMATIQUE - PARADIGMATIQUE À L'ANALYSE DES FONCTIONS HARMONIQUES — YIZHAK SADAI
44 PLACE D'UNE THÉORIE GÉNÉRALE DU RYTHME PARMI LES THÉORIES ANALYTIQUES CONTEMPORAINES — PIERRE LUSSON

II. – APPLICATIONS

52 ANALYSE MUSICALE ET MUSICOLOGIE : LE CHOIX DES MÉTHODES POUR L'ANALYSE D'UN LIED DE HUGO WOLF — SERGE GUT
59 DE L'ANALYSE FORMELLE À L'INTERPRÉTATION : LE PARCOURS D'UN CHEF D'ORCHESTRE — CLAUDE BARDON
62 ANALYSE MUSICALE, PÉDAGOGIE ET INTERPRÉTATION — CLAUDE HELFFER
68 LA CRITIQUE MUSICALE, ANALYSE OU SUBJECTIVITÉ ? — GÉRARD CONDÉ
70 LA CANTATE PROFANE DE BÉLA BARTÓK : FORME ET PERCEPTION DE LA FORME — THIERRY CHAZELLE

RUBRIQUE PRATIQUE - *PRACTICAL SECTION*

77 PROPOSITIONS POUR UN ENSEIGNEMENT MUSICAL ÉLARGI — AGNÈS AUSSEUR

Revue trimestrielle — Février 1986

3 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous

Revue publiée sous l'égide de
la Société Française d'Analyse Musicale

3 PRÉSENTATION – *INTRODUCTION*

LE TIMBRE : FORME, ESPACE, ÉCRITURE – *TIMBRE-FORM, SPACE AND MUSICAL COMPOSITION*

7 LA DISSOLUTION DE LA NOTION DE TIMBRE — MICHEL CHION
9 TIMBRE ET SYNTHÈSE DES SONS — JEAN-CLAUDE RISSET
23 LE TIMBRE DANS LES TRADITIONS MUSICALES DE L'ASIE — TRÂN VAN KHÊ
27 LES ALLIANCES DE TIMBRES DANS LES TRAITÉS D'ORCHESTRATION FRANÇAIS — DANIÈLE PISTONE
31 ÉCRITURE DU TIMBRE ET ESPACE SONORE DANS L'ŒUVRE DE BERLIOZ — JEAN-PIERRE BARTOLI
37 LA PRÉ-ÉIMINENCE DU TIMBRE DANS LE LANGAGE MUSICAL DE LA MER DE DEBUSSY — BRUNO GOUSSET
46 A PROPOS DE FARBEN : INVENTION ET FIGURATION DANS LA PENSÉE MUSICALE DE SCHÖNBERG — CLAUDE ABROMONT
51 LA FONCTION RELATIVE DU TIMBRE DANS LA MUSIQUE CONTEMPORAINE : MESSIAEN, CARTER, BOULEZ, STOCKHAUSEN — ROBERT PIENCIKOVSKI
54 EN L'ABSENCE DE PARTITION : LE CAS SINGULIER DE L'ANALYSE DE LA MUSIQUE ÉLECTRO-ACOUSTIQUE — FRANÇOIS DELALANDE

ANALYSE APPLIQUÉE – *APPLIED ANALYSIS*

59 ARCANA D'EDGAR VARÈSE :
60 • ÉLÉMENTS D'ANALYSE FORMELLE — MANFRED KELKEL
65 • THÉMATIQUE ET ESPACE DES HAUTEURS : UN UNIVERS EN EXPANSION — PHILIPPE LALITTE
71 LA CANTATE PROFANE DE BÉLA BARTÓK : ADDENDA — THIERRY CHAZELLE

RUBRIQUE PRATIQUE – *PRACTICAL SECTION*

73 VINGT ANS CONCINITE : TÉMOIGNAGE D'UNE EXPÉRIENCE CHORALE — KAREL AERTS
77 LA MUSIQUE DIFFUSÉE PAR LES MÉDIAS : UNE AIDE À L'ÉDUCATION MUSICALE DISPENSÉE DANS LES COLLÈGES — ODILE DELANNOY

Revue trimestrielle — Avril 1986

4 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous

Revue publiée sous l'égide de
la Société Française d'Analyse Musicale

1 CAHIER PICTURAL : PEINTURES DE HUBERT DAMON, JO DELAHAUT ET FRANCISCO GOYA
7 PRÉSENTATION – *INTRODUCTION*

A LA JOINTURE DE L'INTELLIGIBLE ET DU SENSIBLE : ANALYSE COMPARÉE MUSIQUE, PEINTURE, LITTÉRATURE – *COMPARATIVE ANALYSIS IN MUSIC, PAINTING AND LITERATURE*

11 LES FONDEMENTS SYMBOLIQUES DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE ET L'ANALYSE COMPARÉE MUSIQUE-POÉSIE-PEINTURE — JEAN MOLINO
19 DU SENSIBLE À L'INTELLIGIBLE DANS L'IMAGE : ESSAI DE LECTURE PLASTIQUE D'UNE PEINTURE NON FIGURATIVE — FRANCIS EDELINE, JEAN-MARIE KLINKENBERG, PHILIPPE MINGUET
25 A PROPOS D'UNE INVERSION : ESPACE MUSICAL ET TEMPS PICTURAL — HERMAN PARRET
32 L'ÉTUDE I D'APRÈS GOYA, D'ANTOINE TISNÉ : CORRESPONDANCES MUSIQUE-PEINTURE — DANIEL MATORÉ
38 LE QUESTIONNEMENT DU TEXTE DANS L'ANALYSE LITTÉRAIRE CONTEMPORAINE — ANDRÉ DAVID
42 MUSIQUE ET LITTÉRATURE : DEUX EXEMPLES D'ALTERNATIVE — THIERRY CHAZELLE, ALAIN POIRIER
47 SUR UN RÉCITATIF SANS PAROLES : UN CAS EXEMPLAIRE DE RAPPORT TEXTE-MUSIQUE — PIERRE LUSSON
51 WEBERN ET L'ART POÉTIQUE : À PROPOS DU LIED OP. 25 Nº 1 SUR UN POÈME DE H. JONE — BERNADETTE LESPINARD

HORS THÈME

56 ANTHROPOLOGIE JOUSSIENNE ET ÉCOUTE MUSICALE (2e PARTIE) : LES CELLULES RÉCURRENTES. UN « JEU DE DOMINOS VIVANTS » — PIERRE SCHEFFER
64 LES TIMBRES INSTRUMENTAUX DANS LA MUSIQUE MÉDIÉVALE — GERARD LE VOT

ANALYSE APPLIQUÉE – *APPLIED ANALYSIS*

LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE, PRÉLUDE DE CLAUDE DEBUSSY
72 • LE MOUVEMENT AU RYTHME DE LA FORME — PHILIPPE CHARRU
78 • INTERFÉRENCES ENTRE LE MATÉRIAU, LA STRUCTURE ET LA FORME — SERGE GUT

RUBRIQUE PRATIQUE – *PRACTICAL SECTION*

82 LE RÔLE ET L'ACTION DU COMITÉ NATIONAL DE LA MUSIQUE — JACQUES MASSON-FORESTIER

Revue trimestrielle — Juin 1986

5 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous

Revue publiée sous l'égide de
la Société Française d'Analyse Musicale

3 PRESENTATION – *INTRODUCTION*

ANALYSE ET PÉDAGOGIE – *MUSICAL ANALYSIS AND EDUCATION*

7 LA COMPÉTENCE MUSICALE : UN CADRE DE RÉFÉRENCE POUR L'ANALYSE, LA PRATIQUE ET LA PÉDAGOGIE MUSICALES — GINO STEFANI

14 L'IMPÉRATIF D'UNE VÉRITABLE RÉVOLUTION POUR L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE EN FRANCE — MARCEL CORNELOUP

17 IMPACT DE LA FORMATION MUSICALE SUR LE DÉVELOPPEMENT DES ENFANTS D'ÂGE SCOLAIRE : BILAN CRITIQUE DES RECHERCHES AMÉRICAINES — FRANÇOISE DUAULT

24 UNE INNOVATION EN SORBONNE : LE CERTIFICAT DE PRATIQUE ET DE PÉDAGOGIE DE LA MUSIQUE — ANGÉLIQUE FULIN

28 L'ANALYSE MUSICALE A CINQ ANS. POINT DE VUE SUR L'ÉMISSION « L'OREILLE EN COLIMAÇON » — FRANÇOIS DELALANDE, MONIQUE FRAPAT

31 PLACE DE L'ANALYSE DANS L'ÉDUCATION MUSICALE DISPENSÉE PAR LES COLLÈGES ET LES LYCÉES — JOSETTE AUBRY

35 ANALYSE ET PÉDAGOGIE DE LA CRÉATION — GUY REIBEL

40 UN MODÈLE PRATIQUE D'ANALYSE AUDIOVISUELLE POUR L'ENSEIGNANT ET LE MÉLOMANE — MICHEL LECOMPTE

46 L'ANALYSE MUSICALE EN MILIEU UNIVERSITAIRE :
• ANALYSE MUSICALE ET ANALYSE MUSICOLOGIQUE — CHRISTINE PROST
• LES TECHNIQUES SCIENTIFIQUES D'ANALYSE MUSICALE — BERNARD VECCHIONE

HORS THÈME – *OTHER CONTRIBUTIONS*

50 MUSIQUE ET MATHÉMATIQUE : L'OMBRE DU TEMPS — MIREILLE TABARE

55 LA VISION UNITAIRE DES ARTS, DE LA MUSIQUE ET DU MONDE DANS L'ANTIQUITÉ ET LES TRADITIONS DE L'ART SACRÉ — IEGOR REZNIKOFF

ANALYSE APPLIQUÉE – *APPLIED ANALYSIS*

65 MISTS, ŒUVRE POUR PIANO DE IANNIS XENAKIS : DE L'ÉCOUTE À L'ANALYSE, LES CHEMINS CONVERGENTS D'UNE RENCONTRE — PIERRE-ALBERT CASTANET

RUBRIQUE PRATIQUE – *PRACTICAL SECTION*

76 LE RÔLE ET L'ACTION DE LA FÉDÉRATION NATIONALE DES ÉCOLES ET CONSERVATOIRES MUNICIPAUX DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE — GÉRARD GANVERT

78 LISTE DES SOMMAIRES DES NUMÉROS PARUS

78 LISTE DES AUTEURS DES ARTICLES

79 INDEX DES MATIÈRES

79 INDEX DES AUTEURS ET COMPOSITEURS

Revue trimestrielle — Octobre 1986

6 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous

Revue publiée sous l'égide de
la Société Française d'Analyse Musicale

3 PRÉSENTATION – *INTRODUCTION*

L'ESPACE-TEMPS MUSICAL (1re partie) – *SPACE AND TIME IN MUSIC (PART 1)*

7 SUR LA MUSIQUE, L'ESPACE ET LE TEMPS : QUELQUES ÉTAPES DU CHEMINEMENT DE LA RÉFLEXION ESTHÉTIQUE — DANIEL CHARLES

I. LE TEMPS MUSICAL

14 DE LA MÉLODIE À LA POLYPHONIE : LA CONCEPTION DU TEMPS MUSICAL AVANT L'APPARITION DE LA BARRE DE MESURE — BERNARD GAGNEPAIN

23 QUELQUES ASPECTS DU TEMPS MUSICAL CHEZ BEETHOVEN — CHARLES ROSEN

28 DE LA PERCEPTION DU TEMPS MUSICAL À SA SIGNIFICATION PSYCHOLOGIQUE : A PROPOS DE LA CATHÉDRALE ENGLOUTIE DE DEBUSSY — MICHEL IMBERTY

38 LES SYMPHONIES D'INSTRUMENTS À VENT DE STRAVINSKY : DÉNI DU PRÉSENT ET MISE EN QUESTION D'UNE DIRECTION DU TEMPS — FRANÇOIS DECARSIN

44 COMMENT PASSER LE TEMPS... SELON STOCKHAUSEN — FRANÇOIS NICOLAS

57 *WIE DIE ZEIT VERGHET* – COMME LE TEMPS PASSE (EXTRAITS) — KARLHEINZ STOCKHAUSEN

HORS THÈME – *OTHER CONTRIBUTIONS*

65 L'ANALYSE, INDISPENSABLE OUTIL PÉDAGOGIQUE (1re partie) — HENRI POUSSEUR

73 LE PARALLÉLISME, SUPPORT D'UNE ANALYSE AUDITIVE DE LA MUSIQUE : VERS UN MODÈLE DES PARCOURS COGNITIFS DE L'INFORMATION MUSICALE. APPLICATION AU SYRINX DE DEBUSSY — IRÈNE DELIÈGE

ANALYSE APPLIQUÉE – *APPLIED ANALYSIS*

80 LE CONCERTO POUR VIOLONCELLE DE LIGETI : MATÉRIAU, MOUVEMENT ET FORME — MICHÈLE REVERDY

RUBRIQUE PRATIQUE – *PRACTICAL SECTION*

87 ANALYSE MUSICALE ET ENSEIGNEMENT DE L'ÉCRITURE — JEAN-MICHEL BARDEZ

Revue trimestrielle — Janvier 1987

7 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous

Revue publiée sous l'égide de
la Société Française d'Analyse Musicale

3 MESSAGE DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ANALYSE MUSICALE

5 PRÉSENTATION – *INTRODUCTION*

L'INTERPRÉTATION EN QUESTION – *INTERPRETATION UNDER REVIEW*

9 QU'EST-CE QU'INTERPRÉTER ? — LUC PAREYDT

11 RYTHME, INÉGALITÉ ET ORNEMENTATION DANS LA MUSIQUE DE BACH — ANTOINE GEOFFROY-DECHAUME

16 SUR G. GOULD ET LES VARIATIONS GOLBERG : UNE APPROCHE SÉMIOLOGIQUE DE L'INTERPRÉTATION — GHISLAINE GUERTIN

20 LA GRAMMAIRE DE L'EXÉCUTION MUSICALE AU CLAVIER ET LE MOUVEMENT DES TOUCHES — JEAN HAURY

28 LE PIANISTE ROMANTIQUE FACE AUX IMPOSSIBLES DE L'ÉCRITURE — MICHELLE BIGET

36 ESQUISSES POUR UN PORTRAIT DE L'INTERPRÈTE DE MUSIQUE CONTEMPORAINE — PIERRE-ALBERT CASTANET

45 L'INTERPRÉTATION DANS LA MUSIQUE INDIENNE — PATRICK MOUTAL

ANALYSE APPLIQUÉE – *APPLIED ANALYSIS*

49 *LISZT* – UNE ANALYSE THÉMATIQUE DE LA SONATE EN SI MINEUR — GEORGES GOURDET

56 *BARTOK* – EN PLEIN AIR, SUITE POUR PIANO : L'IMBRICATION D'UNE FORME TERNAIRE — THIERRY CHAZELLE

62 *MESSIAEN* – OISEAUX EXOTIQUES : DE LA NATURE À L'ŒUVRE MUSICALE — MARIE BESSIÈRE

69 *BOULEZ* – 1re SONATE POUR PIANO : MISE EN ŒUVRE DU PRINCIPE DODÉCAPHONIQUE — FRANCK JEDRZEJEWSKI

RUBRIQUE PRATIQUE ET BIBLIOGRAPHIQUE – *PRACTICAL SECTION AND BOOK REVIEWS*

77 LE RÔLE ET LES OBJECTIFS DE L'ADEM-ART — JEAN-MICHEL BARDEZ

79 A PROPOS D'UN LIVRE SUR LES ÉTUDES DE CHOPIN : BRÈVES RÉFLEXIONS SUR LE TRAVAIL PIANISTIQUE — JEAN-PIERRE BARTOLI

80 A PROPOS DE DEUX RÉÉDITIONS DU TRAITÉ DE RAMEAU : BRÈVES RÉFLEXIONS SUR L'HISTOIRE ET L'ACTUALITÉ D'UN TRAITÉ D'HARMONIE — JEAN-MICHEL BARDEZ

Revue trimestrielle — Avril 1987

8 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous

Revue publiée sous l'égide de
la Société Française d'Analyse Musicale

3 PRÉSENTATION – *INTRODUCTION*

MUSIQUE ET MOUVEMENT – *MUSIC AND MOVEMENT*

7 PHÉNOMÉNOLOGIE DU MOUVEMENT MUSICAL — RAYMOND COURT

17 ÉLÉMENTS D'ANALYSE DU MOUVEMENT MUSICAL — BERNARD VECCHIONE

24 LE MOUVEMENT COMME VALEUR DU LANGAGE MUSICAL — LAURENT CUNIOT

27 MODERNITÉ DE CHOPIN : LA DYNAMIQUE ET LE TIMBRE COMME ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DE LA FORME — CHRISTINE PROST

31 L'APPAREIL CINÉTIQUE DANS L'ŒUVRE INSTRUMENTALE D'HONEGGER — PIERRE-ALBERT CASTANET

36 MOUVEMENT ET RÉPÉTITION DANS LA MUSIQUE AMÉRICAINE DES ANNÉES 1960-1980 — OLIVIER DELAIGUE

HORS THÈME – *OTHER CONTRIBUTIONS*

40 ANALYSE D'UN MÉLISME GRÉGORIEN ET DE SON INTERPRÉTATION — JEAN JEANNETEAU

49 A LA RECHERCHE D'UN ART TOTAL : MUSIQUE ET ALCHIMIE CHEZ MICHAEL MAIER — MANFRED KELKEL

56 LA PERCUSSION DANS LA MUSIQUE D'OHANA : RACINES, ÉCRITURE ET PRINCIPES DE COMPOSITION – *Entretien* — MAURICE OHANA

ANALYSE APPLIQUÉE – *APPLIED ANALYSIS*

59 *DUFAY ET COMPÈRE* – LES MESSES SE LA FACE AY PALE ET ALLES REGRETS : LA RECHERCHE D'UNE UNITÉ DE FORME ET D'ÉCRITURE — FRANÇOIS LABATUT

64 *LISZT* – LA SONATE EN SI MINEUR : UNE STRATÉGIE NARRATIVE COMPLEXE — MÁRTA GRABÓCZ

RUBRIQUE PRATIQUE – *PRACTICAL SECTION*

71 CYCLES DE PERFECTIONNEMENT ET MOTIVATION DES PROFESSEURS — OTMAR SCHIESSL

76 LISTE DES SOMMAIRES DES NUMÉROS PARUS Nos 1 À 8

78 INDEX DES MATIÈRES PRINCIPALES Nos 1 À 8
LISTE DES AUTEURS DES ARTICLES Nos 1 À 8
INDEX DES AUTEURS ET COMPOSITEURS ANALYSÉS Nos 1 À 8

Revue trimestrielle — Juin 1987

INDEX DES MATIÈRES DES ARTICLES publiés dans la revue Analyse Musicale (nº 1 à 8)

La page indiquée correspond à la première page de l'article auquel il est fait référence

AGOGIQUE (voir mouvement)
ANCIENNE (musique) ..... Nº **4** p 64 – Nº **6** p 14 – Nº **7** p 11 – Nº **8** p 40 et 59.
ANTHROPOLOGIE (musicale) ..... Nº **1** p 30 – Nº **4** p 56 – Nº **8** p 7.
APPLIQUÉE (analyse musicale) ..... Nº **1** p 61, 30, 44, 84 – Nº **2** p 12, 52, 70 – Nº **3** p 37, 40, 60 – Nº **4** p 51, 72 et 78 – Nº **5** p 35 et 65 – Nº **6** p 28, 38, 73 et 80 – Nº **7** p 49, 56, 62 et 69 – Nº **8** p 27, 31, 40, 49, 59 et 64.
COMPARÉ (art) ..... Th Nº **4** – Nº **1** p 30 – Nº **2** p 44 – Nº **4** p 56 – Nº **5** p 55 – Nº **7** p 36 – Nº **8** p 7, 49 et 64.
COMPOSITION (création, écriture) ..... Nº **3** p 46 et 51 – Nº **5** p 35 – Nº **6** p 44, 57 et 87 – Nº **8** p 49 et 56.
CONTEMPORAINE (musique) ..... Nº **1** p 61 – Nº **5** p 65 – Nº **6** p 44, 57 et 80 – Nº **7** p 36, 62 et 69 – Nº **8** p 36 et 56.
CHŒUR (voir direction, vocale) .....
CRITIQUE (musicale) ..... Nº **2** p 68 – Nº 8 p 40.
DANSE ..... Nº 8 p 7.
DIRECTION (chœur, orchestre) ..... Nº **2** p 57 – Nº **3** p 73.
ÉCOUTE ..... Th Nº **1** – Nº **2** p 77 – Nº **4** p 56 – Nº **5** p 40 – Nº **7** p 11.
ENSEIGNEMENT (institutions, techniques) Nº **1** p 92 et 93 – Nº **2** p 77 – Nº **3** p 77 – Nº **5** p 14, 24, 31, 40 et 46 – Nº **6** p 87.
ÉLECTRO-ACOUSTIQUE (musique) ..... Nº **3** p 9 et 54 – Nº **8** p 24.
ESPACE-TEMPS (musical) ..... Th Nº **6** – Nº **1** p 44 – Nº **3** p 31 et 51 – Nº **4** p 25 et 72 – Nº **5** p 50.
ESTHÉTIQUE ..... Th Nº **4** – Nº **4** p 11, 25, 38 et 72 – Nº **5** p 55 – Nº **6** p 7 – Nº **7** p 9 – Nº **8** p 7.
ETHNO-MUSICOLOGIE ..... Nº **1** p 35 – Nº **3** p 23 – Nº **7** p 45.
FIGURALE (analyse) ..... Nº **3** p 46 et 51 – Nº **4** p 38 – Nº **5** p 35.
FORME (conception, analyse) ..... Nº **1** p 40 et 44 – Nº **2** p 00 – Nº **4** p 72 – Nº **6** p 28 et 44 – Nº **8** p 17 et 59.
GESTE (voir anthropologie) .....
HARMONIQUE (analyse) ..... Nº **2** p 35 et 52.
INFORMATIQUE (musicale) ..... Nº **3** p 9 – Nº **7** p 20.
INSTITUTIONS (musicales) ..... Nº **4** p 82 – Nº **5** p 76 – Nº **7** p 77.
INSTRUMENTALE (technique) ..... Nº **3** p 23 – Nº **7** p 20, 28 et 79.
INSTRUMENTS (de musique, organologie) Nº **3** p 23 – Nº **4** p 64 – Nº **7** p 20.
INTERPRÉTATION ..... Th Nº **7** – Nº **2** p 59 et 62 – Nº **4** p 47 et 64 – Nº **8** p 40.
INSTRUMENTATION (voir timbre) .....
LINGUISTIQUE ..... Nº **2** p 22 et 35.
LITTÉRAIRE (analyse) ..... Th Nº **4** – Nº **1** p 30 – Nº **4** p 38.
MATÉRIAU (langage musical) ..... Nº **3** p 7, 37, 46 et 51 – Nº **4** p 32 – Nº **8** p 24.
MATHÉMATIQUES (musicales) ..... Nº **1** p 61 – Nº **5** p 50 – Nº **6** p 44 et 57 – Nº **8** p 17.
MÉDIAS (musique des) ..... Nº **3** p 77.
MÉTHODES (d'analyse musicale) ..... Th Nº **2** – Nº **1** p 13 et 44 – Nº **3** p 54 – Nº **4** p 11 et 72 – Nº **5** p 7, 35 et 46 – Nº **6** p 28, 65 et 73 – Nº **8** p 40.
MOUVEMENT (musical) ..... Th Nº **8** – Nº **8** p 17 et 31.
NOTATION (musicale) ..... Nº **1** p 13 et 44 – Nº **3** p 54 – Nº **5** p 40 – Nº **6** p 14 – Nº **7** p 11.
OPÉRA-ORATORIO
(voir vocale-musique) .....
ORALE (musique de tradition) ..... Nº **1** p 30 et 35 – Nº **4** p 56 – Nº **7** p 45.
ORCHESTRE (voir direction, timbre) .....
PÉDAGOGIE (musicale) ..... Th Nº **5** – Nº **1** p 94 – Nº **2** p 62 et 77 – Nº **3** p 77 – Nº **5** p 17 et 28 – Nº **6** p 65 – Nº **8** p 71.
PERCEPTION (musicale) ..... Th Nº **1** – Nº **1** p 20 – Nº **2** p 70 – Nº **3** p 7 – Nº **5** p 55 – Nº **6** p 28 et 73.
PICTURALE (analyse) ..... Th Nº **4** – Nº **4** p 19.
PSYCHOLOGIE, PSYCHANALYSE ..... Nº **4** p 56 – Nº **5** p 17 – Nº **8** p 71.
RYTHME ..... Nº **2** p 44 – Nº **4** p 47 – Nº **6** p 23 et 38 – Nº **7** p 11 – Nº **8** p 7.
SCHENKERIENNE (analyse) ..... Nº **2** p 12, 22 et 44.
SÉMIOLOGIE ..... Nº **1** p 44 – Nº **2** p 22 – Nº **3** p 54 – Nº **4** p 11 et 19 – Nº **5** p 7 – Nº **6** p 28 – Nº **7** p 9 et 16 – Nº **8** p 49 et 64.
SÉRIELLE (musique) ..... Nº **4** p 51 – Nº **6** p 44 et 57 – Nº **7** p 69.
SOCIOLOGIE (musicale) ..... Nº **7** p 28 et 36.
SON (technique – synthèse) ..... Nº **3** p 9 – Nº **6** p 57.
STYLE ..... Nº **6** p 28 – Nº 8 p 7.
SYMBOLISME ..... Nº **1** p 61 et 84 – Nº **4** p 11 – Nº **5** p 55.
TECHNIQUE (d'analyse) ..... Nº **5** p 46 – Nº **7** p 20 – Nº **8** p 17 et 40.
TEMPS (voir espace-temps) .....
TEXTE-MUSIQUE (rapports) ..... Nº **4** p 47 et 51.
THÉMATIQUE (analyse) ..... Nº **1** p 30 – Nº **8** p 64.
THÉORIE (musicale) ..... Nº **1** p 35 et 44 – Nº **6** p 44 et 57 – Nº **7** p 80.
TIMBRE, INSTRUMENTATION ..... Th Nº **3** – Nº **4** p 64 – Nº **6** p 44 et 57 – Nº **7** p 28 – Nº **8** p 56.
TONAL (système) ..... Nº **2** p 35.
VOCALE (musique) ..... Nº **1** p 30, 61 et 84 – Nº **2** p 52 et 70 – Nº **3** p 73 – Nº **4** p 51 – Nº **8** p 40.
VOCALE (technique) ..... Nº **3** p 23 et 73.

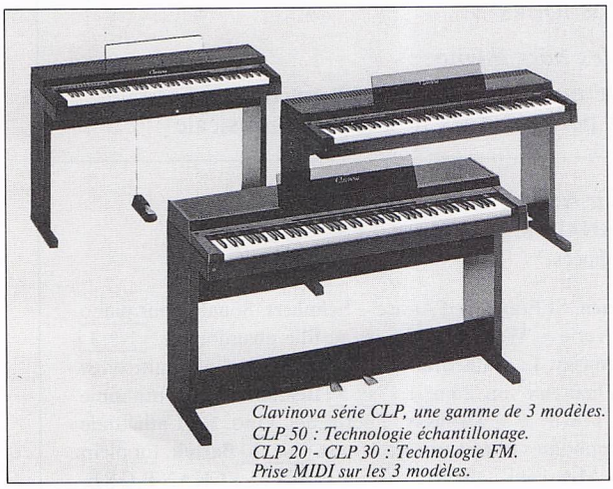
INDEX DES AUTEURS DES ARTICLES ET DES COMPOSITEURS ANALYSÉS Nº 1 à 8 : voir page 48.

Une sonorité exceptionnelle au prix d'un piano d'étude.

YAMAHA Clavinova

Clavinova CLP-50

Piano Electronique à échantillonnage



Clavinova série CLP, une gamme de 3 modèles.
CLP 50 : Technologie échantillonage.
CLP 20 - CLP 30 : Technologie FM.
Prise MIDI sur les 3 modèles.

YAMAHA

La sonorité d'un piano à queue pour le prix d'un piano d'étude.

Depuis un siècle, Yamaha fabrique des instruments de musique. Un savoir faire exemplaire digne du passé associé à la plus moderne des technologies ont permis à Yamaha de concevoir un instrument d'une sonorité exceptionnelle au prix d'un simple piano d'étude : le Clavinova CLP 50.

Un son et un toucher authentiques.

Grâce au système révolutionnaire de l'échantillonnage électronique, Yamaha a sélectionné les sons des meilleurs pianos à queue pour les restituer à travers le Clavinova CLP 50. Ainsi, en jouant sur le Clavinova CLP 50, vous jouez sur un véritable piano et vous entendez le son d'un piano exceptionnel.

Jouez. Touchez. Ecoutez.

Entrez dans le magasin de musique le plus proche, jouez, appréciez le "toucher vrai" d'un piano authentique, et écoutez. Avec le Clavinova CLP 50, vous n'en croirez ni vos doitgs, ni vos oreilles.

YAMAHA MUSIQUE FRANCE
BP 70, 77312 Marne-la-Vallée, Cedex 2.

ANALYSE MUSICALE

Revue trimestrielle publiée sous l'égide de la Société Française d'Analyse Musicale

BULLETIN D'ABONNEMENT

A retourner avec votre règlement à ANALYSE MUSICALE C/O SFAF
11, rue Saint-Augustin, 75002 Paris, FRANCE

TARIF – Tous les prix sont indiqués taxes incluses et en francs français

Abonnement annuel (4 n^{os}) FRANCE		**235 F**
Abonnement annuel (4 n^{os}) ÉTRANGER		**280 F**
Le numéro FRANCE		**75 F**
Le numéro ÉTRANGER		**90 F**
5 abonnements annuels groupés		**950 F**
A partir du 6e abonnement		**190 F**
Supplément avion ÉTRANGER :	**4 numéros**	**1 numéro**
Afrique francophone	40 FF	**10 FF**
Amérique et autres pays d'Afrique	75 FF	**20 FF**
Extrême-Orient	100 FF	**25 FF**

M. .....
Fonction .....
Établissement .....
Téléphone .....
ADRESSE .....
Code postal .....
VILLE .....
Pays .....

Date : *Signature :*

Série 1 à 4 FRANCE 185 F ÉTRANGER 220 F. Le numéro FRANCE 60 F ÉTRANGER 70 F
Série 5 à 8 FRANCE 225 F ÉTRANGER 280 F. Le numéro FRANCE 70 F ÉTRANGER 90 F
Tarif spécial pour achat en nombre : nous consulter Tél. (1) 42 61 90 79

ATTENTION ! Nous prions nos abonnés **ÉTRANGER** de nous régler exclusivement en **FRANCS FRANÇAIS** :
1) par chèque bancaire **payable sur une banque française** à l'ordre de REVUE ANALYSE MUSICALE
2) par virement bancaire **sans frais pour nous** à notre compte CRÉDIT LYONNAIS, 19, boulevard des Italiens, 75002 PARIS, FRANCE. Compte n° 0000 446 382 A – Clé R.I.B. 31 – Code Banque 30 002 – Code guichet 00561
3) ou par mandat international payable à domicile.

Pour tous ceux qui sont engagés dans les métiers de la musique, une analyse musicale vivante, un document de référence et un instrument de formation permanente

ANALYSE MUSICALE

Revue publiée sous l'égide de la Société Française d'Analyse Musicale

Chaque trimestre

80 pages grand format

N° 9 – OCTOBRE 1987

Un thème d'Analyse Appliquée :

VOIX ET INSTRUMENT

DANS LE RÉPERTOIRE MUSICAL POUR PETIT ENSEMBLE
DU MOYEN ÂGE À NOS JOURS

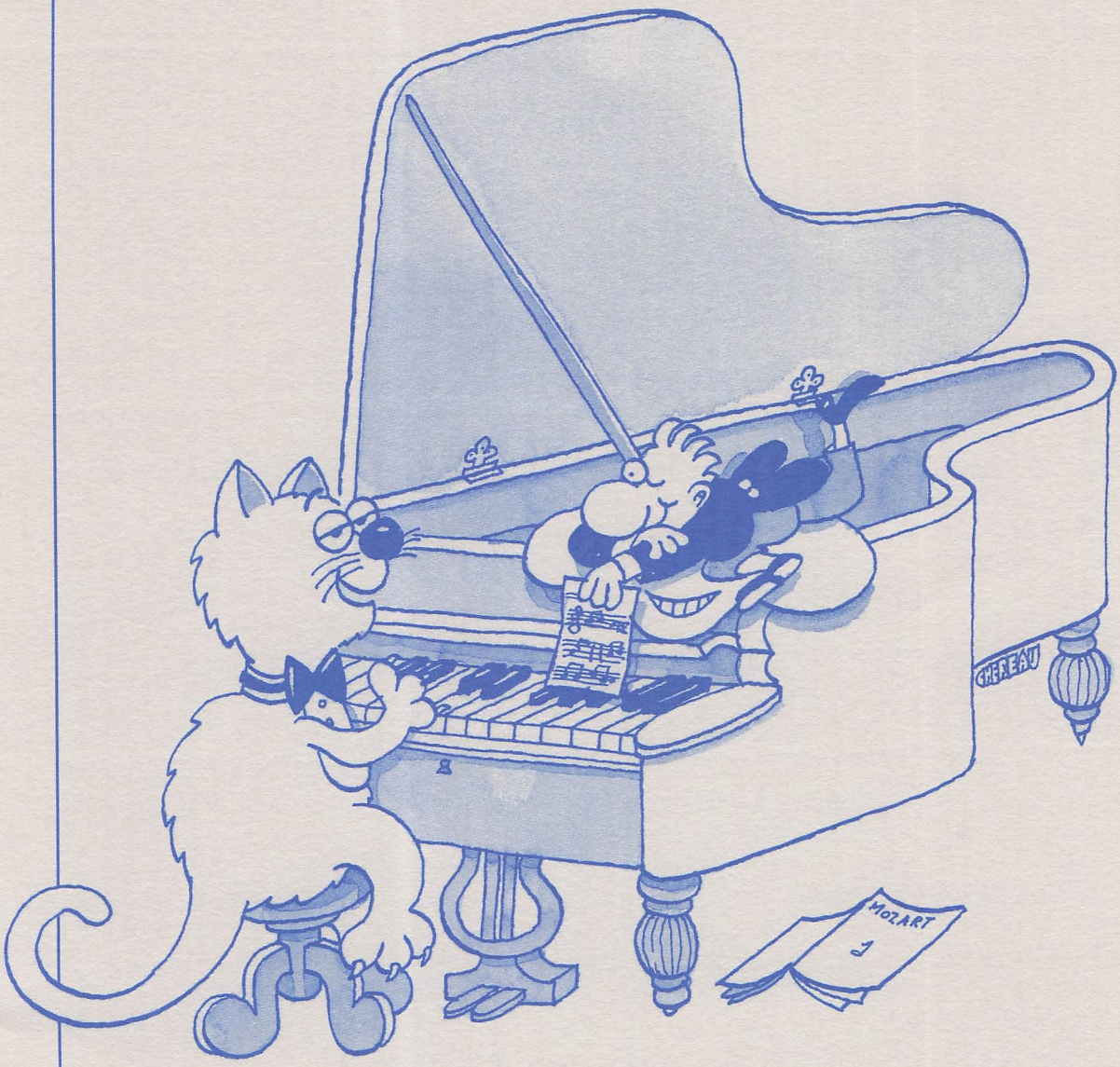
Au sommaire de nos articles hors thème :

Henri POUSSEUR - L'analyse, indispensable outil pédagogique (2e partie) : exemples et enseignements concrets des vertus pédagogiques de l'analyse musicale

Les 8 premiers numéros de la revue ANALYSE MUSICALE :
DÉJÀ UN FONDS SUBSTANTIEL D'ANALYSES APPLIQUÉES
partielles ou développées

N° 1 **Debussy**. Des pas sur la neige – **Haydn**. La Création – **Messiaen**. St François d'Assise – **Schubert**. Sonate pour piano op. 42.D845 – N° 2 **Bartok**. La Cantate profane – **Schumann**. Rêverie – **Wolf**. Lied La jeune fille abandonnée. N° 3 **Debussy**. La mer – **Schoenberg**. Farben – **Varese**. Arcana. N° 4 **Debussy**. La Cathédrale engloutie – **Telemann**. Suite en *si* mineur – **Tisné**. Étude I d'après Goya – **Webern**. Lied Comme je suis heureux ! op. 25 n° 1. N° 5 **Beethoven**. 2e Symphonie – **Ohana**. Sybille. **Xenakis**. Mists. N° 6 **Brahms**. Intermezzo op. 118 n° 6 – **Debussy**. Puerta del Vino. La Cathédrale engloutie. Syrinx – **Ligeti**. Concerto pour violoncelle – **Stravinski**. Symphonies d'instruments à vent. N° 7 **Bartok**. En plein air – **Boulez**. 1re sonate pour piano – **Liszt**. Sonate en si mineur – **Messiaen**. Oiseaux exotiques. N° 8 CHANT GRÉGORIEN. Offertoire Stetit de la messe de saint Michel – **Chopin**. Étude n° 9 op. 10 en *fa* mineur. Prélude n° 16 op. 28 en *si* mineur – **Compère**. Messe Allès regrets – **Dufay**. Messe Se la face ay pale – **Liszt**. Sonate en *si* mineur – **Maïer**. L'Atalante fugitive.

SOURIEZ,
LE GAN VOUS ASSURE



gan
assurances

ILLUSTRATION ANTOINE CHEREAU

LE CREDIT LYONNAIS

et la Musique

OUI

CL CREDIT LYONNAIS

LE POUVOIR DE DIRE OUI

Le numéro : 70 F